سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية

فائق مصطفى أحمد

الوراق
للنشر والتوزيع
www.alwaraq-pub.com

سحـــر الســـرد

دراسات في القصة والرواية العربية

سحـر السـرد

دراسات في القصة والرواية العربية

تأليف

د. فائق مصطفى



الطبعة الأولى

2015



٨١٣,٩
أحمد، فائق مصطفى
سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية/فائق مصطفى أحمد
._عمان مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع،٢٠١٤.
(   ) ص.
ر.أ. : (٢٠١٤/١٠/٤٩١٧).
الواصفات: / القصص العربية//النقد الأدبي/
تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN : 978 - 9957 - 33 - 428- 4 (ردمك)



مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع

شارع الجامعة الأردنية - عمارة العساف - مقابل كلية الزراعة - تلفاكس 5337798 6 00962
ص . ب 1527 تلاع العلي - عمان 11953 الأردن
e-mail : halwaraq@hotmail.com
www.alwaraq-pub.com - info@alwaraq-pub.com

المحتويات

الصفحة	الموضوع

المقدمة

سحرت القصةُ الأنسانَ وخلبت لبّه منذ أقدم الأزمان إذ وجد الأنسان في بعض أنواعها كالحكاية والأسطورة أجوبة لما يدور في نفسه من قلق على وجوده ورغبة في فهم ما يحيط به من ظواهر وأسرار ولهفة إلى معرفة المجهول، ثم راح الأنسان يسجل فيها مغامراته وحروبه ورحلاته والعلاقة بين الرجل والمرأة، حتى صارت تشكل معلماً بارزاً من معالم فنونه وتأريخه وثقافته. وبقيت القصة في العصر الحديث، بعد أن تطورت، تؤدي دوراً خطيراً في حياة الأنسان والمجتمع الحديث إذ سُميت ملحمة العصر الحديث لأنها أخذت تعكس كل ما يدور في المجتمعات الحديثة من مشكلات وأفكار وصراعات ووقائع لها دلالات خطيرة. بعد ذلك انتقلت إلى مرحلة جديدة فصارت تجسد قضايا الأنسان الميتافيزيقية مثل معنى الحياة والموت والخير والشر والجمال والقبح.... الخ من المشكلات الفلسفية الكبرى التي تشغل ذهن الأنسان في كل زمان ومكان. من هنا أصبحت القصة (أعني بالقصة الرواية والقصة القصيرة) جنساً أدبياً يقف في طليعة أجناس الأدب في آداب الأمم كافة، وركناً من أهم أركان الثقافة الحديثة.

أما ما يخص أدبنا وثقافتنا فقد ازدهرت القصة العربية في النصف الثاني من القرن العشرين حيث شهدت اتجاهات وتقنيات متنوعة وخصبة بوأتها مكانة متميزة بين قصص العالم، حتى فاز أحد الراوئيين العرب، وهو نجيب محفوظ لأول مرة بجائزة نوبل. وأما القصة العراقية فقد شهدت ازدهاراً ملحوظاً خلال السنوات الأخيرة إذ أخذت تصور ما استجدّ في حياتنا ومجتمعنا من قضايا ومشكلات وقيم اجتماعية جديدة، كما أخذت تشهد تقنيات جديدة جعلتها تنضج جمالياً وفنياً.

والكتاب مجموعة مقالات ودراسات نشر أغلبها في الصحف والمجلات العراقية منذ الثمانينيات من القرن الماضي، أتمنى أن يكون في إصدارها في كتاب، إضاءة لجوانب من مسيرة القصة العربية والعراقية، وإسهام في معالجة بعض قضاياها ومشكلاتها، والله الموفق.

الفصل الأول
في لغة الخطاب السردي العربي

الفصل الأول

في لغة الخطاب السردي العربي

لغة القصة العربية الحديثة بين الفصحى والعامية(*)

واجهت مشكلة الازدواج اللغوي (الفصحى والعامية) القصة العربية الحديثة، (أعني بالقصة هنا الرواية والقصة القصيرة) في وقت مبكر، واختلف بشأنها الآراء والمواقف والحلول. سأعنَى في هذه المحاضرة بعرض تأريخي للمشكلة، ثم أناقش حجج دعاة العامية، بعد ذلك أعرض للحلّ الذي أرتأيه للمشكلة.

(1)

سادت الفصحى (سرداً وحواراً) في القصص الأولى التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وهي القصص التعليمية التي تمثلت في أعمال رفاعة الطهطاوي مثل (تخليص الإبريز في تخليص باريز) (1834)، وأعمال علي مبارك مثل (علم الدين) (1883)، ثم أعمال جرجي زيدان التأريخية التي شهدت النور في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وقد كتبها "بأسلوب سهل بسيط واضح، لا تقعر فيه ولا إغراب ولم يدفعه الإعجاب بما قاله الأولون من استعارات وتشبيهات أو استخدام عبارات محفوظة أو ألفاظ ضخمة، ولكن أخذ يرسل قلمه حراً طليقاً لا يقيده بقيد غير قيود الدقة والوضوح"[1]. بعد ذلك ظهرت قصة محمد المويلحي (حديث عيسى بن هشام) (1898)، (وليالي سطيح) (1906) لحافظ إبراهيم، و(لادسياس) (1914) لأحمد شوقي. إن هذه القصص اتخذت الشكل التقليدي للمقامات التي أرسى قواعدها بديع الزمان الهمداني والحريري، وكان الغرض الأول من المقامات تعلّم اللغة والأدب، فحذوا حذوهم في العناية باللغة وانتقاء ألفاظها. فالينابيع الأولى للقصة قد كتبت باللغة العربية الفصيحة وحرص أصحابها على سلامة اللغة أكثر من حرصهم على سلامة البناء الفني لما يكتبون، بل كانوا أصحاب رسالة حملوا على عاتقهم إصلاح اللغة بقدر ما كانوا يهدفون إلى إصلاح

مجتمعهم"[2]. كذلك كان الأمر فيما يخص القصص المترجمة حيث تجلت العناية باللغة الفصيحة مثل أول قصة ترجمت إلى اللغة العربية في العصر الحديث قام بها رفاعة الطهطاوي لقصة فنلون (مغامرات تليماك)، وسماها (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك) (1867)، ولكن المترجمين"الذين جاءوا من بعده لم يعنوا عنايته بالأسلوب العربي، فمعظم المترجمين كانوا لا يعبأون بأسلوب القصة فنقلوها بلغة هزيلة ركيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية ولعل ذلك راجع إلى أن معظم القراء كانوا يجهلون قواعد اللغة وأساليبها، ولا يأبهون لما فيها من أخطاء وكل ما يهمهم من الأمر أن تكون اللغة بسيطة مفهومة والقصة مسلية. والمترجمون لا يجدون وقتاً لتنقيح ما يكتبون، فطبيعة عملهم تتطلب السرعة لكي يملأوا المجلة أو يتموا الجزء المترجم فيها"[3].

أما ما يخص قصة التسلية والترفيه التي عرفتها مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر فلم يكن كتابها"يهدفون في لغتهم إلى تقديم لغة غنية،أو في الأقل تقديم لغة عربية سليمة، بل كانوا يهدفون في المقام الأول إلى تقديم رواياتهم بلغة يستطيع القراء فهمها كما أن صلة الكثيرين منهم باللغة العربية والثقافة العربية لم تكن صلة وثيقة،ولذلك أصبحت لغتهم أشبه بحقل تجارب يجد الباحث فيها محاولات عديدة مختلفة تمتد من العامية إلى العربية الركيكة إلى أسلوب الصحافة إلى الأسلوب الفصيح الذي لا يخلو من المحسنات البديعية، ومن الذين استخدموا العامية في كتابتهم محمود طاهر لاشين في (عذراء دنشواي) وهو يدافع في مقدمتها عن استخدامه للغة العامية الصافية أو (الرايقة) كما يسميها، وهو يعترف بأنه بكتابته هذه يثير مشكلة خطيرة وأنّ الناس ستتهمه بأنه يحاول بذلك إضعاف لغة القرآن، ولكنه برغم ذلك يتعمد الكتابة بهذه اللغة (لتكون أوقع في النفس عبارة (طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى)[4]. يقول يحيى حقي "ولعل (عذراء دنشواي) هي أول رواية مصرية تنبهت لمشكلة كتابة الحوار بين العامة، بأي لغة تكون، إما

بالفصحى أم بالعامية؟ لقد انحاز المؤلف إلى الفصحى في كتابة السرد، أما في كتابه حوار العامة فقد مال إلى كتابته بالعامية"[5].

وأما ما يخص القصص الاجتماعية فإنّ استخدام اللغة الفصحى فيها "لم يحظ بالنصيب الوافر الذي حظيت به القصة التأريخية، فلئن كان كُتّاب القصة التأريخية قد حرصوا على استخدام اللغة الفصحى في السرد والحوار، فكُتّاب القصة المحلية كان لديهم موقف مغاير في استخدام اللغة، وكانت شقة الخلاف فيما بينهم أبين، إذ رأى بعضهم أن القصة المحلية [الاجتماعية] يجب أن تكتب بالعامية لأنهم فهموا الواقعية على نحو مريح لا يكلفهم جهدا ولا عناء، وإنما يغريهم بالنقل والتسجيل. وذهب بعضهم إلى أن السرد القصصي ينبغي أن يكون بالفصحى، وبقي الخلاف فيما بينهم حول مسألة الحوار، أ يكون بالفصحى أم بالعامية؟ ورأى فريق ثالث أنّ استخدام لغتين في العمل الأدبي الواحد، إنما يُخلّ بالوحدة الفنية للقصة فمنهم من كتب قصصه بالفصحى، ومنهم من كتبها بالعامية، ثم أعاد كتابتها بالفصحى"[6]. ففي أول قصة اجتماعية فنية عرفها أدبنا الحديث، وهي (زينب) (1914) لمحمد حسين هيكل، استخدم المؤلف لغة فصيحة في السرد، تخللتها كلمات عامية قليلة، واستخدم العامية في الحوار.وقد ميز الباحثون بين استخدام العامية في قصص التسلية والترفيه، وقصة(زينب): "فمؤلفو روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية تسهيلاً على قرائهم، أما هيكل فكانت الضرورة الفنية هي التي حملته على استخدامها، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التغير، والذي يحملنا على هذا الظن، هو تنبه المؤلف نفسه لما في الإسراف في استخدام العامية من خطر على اللغة والأدب، ويجعل الدعوة إلى العامية من المعوقات التي عاقت تطور الأدب... وإذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ إليه هيكل من استخدام العامية في الحوار، ليكون حواره اقرب إلى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين،فان قضية استخدام العامية في السرد تبدو أكثر تعقيداً واشد حاجة إلى التفسير. ويظهر أن ما دفع هيكل إلى استخدام العامية في

سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربي الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له نظراً لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته، كما يرجع أيضاً إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعاني والأفكار التي يستمدها من ثقافته الغربية إلى مجتمعه[7].

وفي العشرينيات وما بعدها ظهرت نزعات وطنية وإقليمية نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها وإبراز تعبيرها المصري، أي العامية المصرية.ومن هنا بدأ عدد من كُتّاب القصة يكتبون حوار قصصهم بالعامية، منهم محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور. وقد شجع هذا الاتجاه في مصر الأنكليز وبعض المستشرقين ومن تأثر بهم من المصريين،وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في الخمسينيات عند يوسف إدريس الذي ربط بين العامية والشكل الفني التعبيري الذي طمع من خلاله إلى إعطاء اللغة مفهوماً شعبياً خاصاً. أن فهم يوسف ادريس لاستخدام العامية مع الفصيحة جزء من رسالة فنية نادى بها، وهذه الرسالة الفنية ليست لها جذور نزعة فكرية مجردة أو توجه سياسي إذ سعى إلى تشكيل ماسماه (اللغة الفنية وليست العامية)[8]. لهذا استخدم ادريس العامية في حوار قصصه وسردها.

وفي الستينيات حينما بدأت القصة تبتعد عن الواقعية وتميل إلى التجريب صارت العامية تضعف في القصة العربية، لأن العامية لا تفيد القاص في كتابة قصص ذات اتجاهات تجريبية،وساد اتجاه نجيب محفوظ في كتابة الحوار القصصي (ستتحدث عن خصائص هذا الاتجاه في ما بعد)، لكن مع ذلك ظهرت بين حين وأخر قصص تستخدم العامية بشكل أو بآخر، وأهم هذه القصص ما كتبه الروائي المصري المعروف يوسف العقيد إذ أصدر في التسعينيات رواية (لبن العصفور) كتب النص كله (سردا وحوارا) بالعامية المصرية، وغايته في ذلك -كما صرح في مقابلة أجرتها معه مجلة عربية- إمتاع القارئ[9].

أما في العراق فقد ظهرت القصة في العشرينيات فصيحة اللغة في السرد والحوار عند محمود احمد السيد، ثم عند أنور شاؤل وذو النون أيوب وعبد الحق فاضل في الثلاثينيات والأربعينيات، وإن تسربت مفردات عامية محدودة إلى حوار القصص، لكنها لم تؤثر في فصاحة لغة هذه القصص[10]. وفي حكمي هذا استثني (الراوية الايقاظية) (1919) حيث جاء قسم من حوارها بالعامية، لأنـي لا أراها قصة، بل مسرحية لأن مؤلفها ذكر في المقدمة أنّه رأى وقائع عمله هذا تمثّل في الحلم.

لكن الخمسينيات شهدت استخداماً واسعاً للعامية في حوار القصص يرتبط حوار العامية في حوار الأدب القصصي العراقي استخداماً واعياً، ينطلق من منطلقات فكرية واضحة، تدرك مقومات العمل الفني وما يقتضيه هذا العمل من أدوات ينبغي إتقان استعمالها -اللغة اهمها- بشخصية القاصين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي اللذين قدما أفضل نماذج ما تعارف النقاد على تسميته في أدبنا الحديث بقصص الخمسينيات[11]. وقد دافع هذان القاصان عن موقفهما هذا من العامية في مقابلات ومقالات،سنناقشها في ما بعد.وهذا الموقف الفكري الواضح من استخدام العامية في الحوار،أثّر في القصاصين العراقيين الذين برزوا في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وأصبح هو الاتجاه السائد بينهم في هذه السنوات وهذا يرجع إلى عوامل منها أن هذا الموقف صدر من قاصينِ جادينِ يجسدان مُثلاً فنية عالية انعكست في نتاج أصيل انتزع إعجاب القراء،من هنا اكتسب موقفهما هذا زخما كبيرا، كذلك يعود هذا إلى أن الاتجاه القصصي البارز في الخمسينيات في الأدب العربي الحديث على نحو عام، والأدب العراقي على نحو خاص، كان اتجاها واقعيا يسعى إلى تصوير الطبقات الشعبية وتقديم نماذج منها، لهذا كان لآراء تدعو إلى استخدام لغة تكون قادرة على رسم الشخصيات الشعبية بشكل يوفر لها محليتها وأصالتها، صداها الكبير في أوساط القصاصين[12]. غير أن الموقف تغير في النصف الثاني من الستينيات وما بعدها إذ راح كُتّاب القصة يستبدلون الحوار

الفصيح بالحوار العامي في قصصهم،ويعزو الدكتور عبد الإله احمد ذلك إلى أن معظم النتاج القصصي في هذه الحقبة "لم يتجه إلى الحياة، ليصورها ويقدم نماذج منها ليحرص على توفير قدر من الصدق الفني فيه، فيقف لذلك أمام مشكلة اللغة في الحوار، وإنما هو قصص عبر في الأكثر عن تجارب مفتعلة،ووقع تحت تأثيرات نماذج قصصية أجنبية، حددت للقاص مساراً خاصاً، لم تعد العامية مما ينسجم معه، بل أن القاص كان يريد أن يقول أموراً استقاها من قراءاته، لم يكن يناسبها أساساً غير اللغة الفصحى"[13]. وهذا الربط بين الاتجاه الواقعي واستخدام العامية في الحوار القصصي جعل الدكتور عبد الإله أحمد يتوقع عودة العامية إلى القصة العراقية في السبعينيات لأن القصة العراقية صارت ترجع إلى الواقعية إذ قال: "إنّ عودة إلى الواقعية تكشف عن نفسها في النتاج الأدبي الذي يصدر إلى الأسواق في السبعينيات، وهي عودة ترتبط ولابد بالتغيرات التي يشهدها قطرنا اليوم، ومن هنا فنحن إذ نتوقع ازدهاراً جديداً للواقعية، لابد أن نتوقع عودة العامية في حوار القصص العراقي"[14]. لكن ذلك لم يتحقق،وقد اعترف الناقد نفسه بذلك إذ سادت الفصحى في حوار أغلب القصص العراقية التي صدرت في هذه الحقبة، حتى الروائي غائب طعمة فرمان أخذ يتراجع عن استخدام العامية في رواياته التي أصدرها بعد (النخلة والجيران)، وهذا بلا شك يعود الى الاتجاه القومي للسلطة آنذاك، و صدور قانون "الحفاظ على سلامة اللغة العربية رقم (64) لسنة 1977، وقد جاء في مادته الثالثة" تلتزم مؤسسات النشر والإعلام التي تكون مطبوعاتها ومناهجها باللغة العربية، أن تعنى بسلامة اللغة العربية ألفاظاً وتراكيب، نطقاً وكتابة،وتيسيرها للجماهير وتمكينهم من فهمها على أن لا يجوز لها استعمال العامية إلاّ عند الضرورة القصوى، مع السعي إلى تقريبها من اللغة الفصيحة والارتفاع بها وفق خطة منظمة مقصودة".

(2)

في القسم الثاني من المحاضرة أناقش حجج دعاة العامية في القصة، وهذه الحجج يمكن أن نجملها في ما يأتي:-

أولاً:

النزعات الوطنية والإقليمية التي عرفتها مصر في العشرينيات والتي نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها في كل شيء، ومن ضمنه العامية المصرية التي ينبغي أن تكون لغة الأدب والفكر والفن، ومن الذين نادوا بذلك سلامة موسى وعبد العزيز فهمي ومحمد حسين هيكل (في بداية حياته الفكرية) ومحمد تيمور ولويس عوض ويوسف إدريس. من هنا ظهرت أعمال فنية كثيرة في القصة والمسرح كتبت بعامية فيها مبالغة وتطرف، كل ذلك بحجة إبراز معالم الشخصية المصرية، وقد هلل لهذا الاتجاه الأنكليز والمستشرقون واليهود الذين رأوا فيه فرصة لإضعاف العربية في مصر، والسعي إلى إبعاد مصر عن العروبة والأقطار العربية. ولا أراني بحاجة إلى الرد على هذه الحجة وتفنيدها لأن التأريخ قام بذلك، إذ أصبح مثل هذا الاتجاه الإقليمي أثراً من آثار التأريخ، وما عاد له وجود الأن، واستقر الرأي على أن لغة مصر هي العربية وشخصيتها هي الشخصية العربية الإسلامية، وخير دليل على ما نقول إعادة كتابة القصص المكتوبة بالعامية كما فعل محمود تيمور بالفصحى.

ثانياً:

مقتضيات الواقعية والدواعي الفنية تحتم أن تنطق الشخصية في القصة باللغة نفسها التي تستخدمها في حياتها اليومية، ولما كانت لغة الناس في الواقع هي العامية، وجب أن تكون هي لغة الحوار القصصي. يقول عبد الملك نوري دفاعاً عن استخدام العامية في الحوار أن اللغة جزء لا يتجزأ من الشخصية، وان الشخصية القصصية لتتشوه وتفقد ركناً مهماً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها

الخاصة. وبما إني اكتب عن أشخاص عراقيين، إذاً لابد أن ادعهم يتحثون باللهجة الدارجة كلاً حسب مستواه الثقافي والاجتماعي... وقد وجدت بعد تجارب عديدة أن اللهجة الدارجة لا تساعد فقط على تصوير الشخصيات على حقيقتها، بل تساعد أيضاً على تماسك الجو الذي يجب أن يحيط بموضوع القصة كما يحيط الهواء بالكرة الأرضية"[15].

ويقول ناقد مصري إن كتابة الحوار بلغة حياة الشخصية اليومية تضمن"سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب مع مضمون الأدب من جهة أخرى. إن اللغة الأصلية للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية"[16].

أما القاص فؤاد التكرلي المتحمس لاستخدام العامية في القصة، فيقول"... ولأن اللغة ليست بحد ذاتها شيئاً مقدساً، ومن حاجتي إلى محاولة الإتقان في رسم الشخصيات المحلية، لم يخطر لي أن أحجم عن استعمال العامية في الحوار، لا شيء يضاهي الشخصية المحلية الحية، ولا شيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة"[17].

إن الرد على هذه الحجة سهل فالفن والأدب جزء منه ليس تصويراً حرفياً للواقع، وإنما هو إعادة صياغة لهذا الواقع. إن الأدب تكوين جديد للواقع، يسهم فيه خيال الأديب وإبداعه وفكره وشعوره حتى يظهر الأدب مغاير تماماً للواقع، والنظريات التي كانت تقول إنّ الأدب محاكاة وانعكاس للواقع، ولى زمانها، والقصة ومثلها الأجناس الأدبية الأخرى إنما هي حكاية حال وليست حكاية لسان، فالمؤلف لا ينطق لسان مقال شخصياته القصصية، بل ينطق لسان حالهم، والواقعية ليست في اللغة وإنما في التصوير النفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة الظاهر منه والخفي، والذي تستطيع الشخصيات التعبير عنه

أو لا تستطيع، وليس بمعقول أن يترك المؤلف شخصياته يتحدث كل منها بلسان مقاله الخاص، والذي يحدث فعلا هو أن المؤلف يعبر بلغته ولسانه، وكل ما يطلب منه هو أن يأتي تعبيره صادق التصوير لواقع شخصياته"[18]. إن "الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمع الاذان وتراه العيون، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف. وعلى ذلك فان كاتب الحوار بالفصيح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيرا صحيحا، وإن كان هذا التعبير في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الرائدة في الخارج. إن صحة التعبير وقوته هنا أتيه من نقل الحق، واستشعار الروح، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد وطبيعة الأحداث ومعالم الشخوص. كذلك يمكن رد ما يدعيه المدعون لتسويغ العامية في الحوار. إن ذلك هو السبيل إلى توضيح ملامح الشخصيات إذ تتكلم كل شخصية بلسانها المعبر عن حالتها، يمكن رد هذه الدعوى بأن "ما يترجم إلى العربية من الأعمال القصصية على اختلاف درجاتها يجري حواره بالفصحى، وفي هذه الأعمال تتوالى شخصيات من فئات شتى تعبر عن خصائصها وأحوالها، وتكشف عن بواطنها، وكلها تنطق بالعربية نقلاً عن لغتها الأصلية، وما يكشف عن اختلاف هذه الشخصيات، ويصور مشاعرها وعقلياتها وأذواقها هو أسلوب التفكير الذي يجلوه الحوار، كيفما كانت لغته"[19].

إن النقد الذي يجنح إلى تبني العامية في الحوار ابتغاء الملاءمة بين مستوى المتكلم ومستوى اللغة التي يستعملها من أجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن، أخذ يضعف في الساحة الثقافية العربية في السنوات الأخيرة لأنه " لا يعقل أن تنشأ لغة مستوحاة من الواقع لعالم من ورق. إن الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات فمن أحداث ((بيضاء)). وإذا استحالت اللغة إلى فصحى وعامية، والى

شعرية وسوقية في عمل واحد أصاب العمل الفني نشاز. واغتدى ممزقاً مبعثراً يتسم بشيء من الفوضى وربما بشيء من الاضطراب. اللغة انسجام وتناغم ونظام، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر. ولعل الأديب الكبير الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما[20].

لقد بات معروفاً في النقد الأدبي أن الحوار في القصة والمسرحية غير واقعي أعني أنه غير مطابق للواقع. نعم قد تكون فقرات منه أو جمل منقولة من الحياة اليومية أما في الجملة فهو جديد من نسج خيال المؤلف لذلك فهو لا يحتاج إلى العامية السائدة في الحياة اليومية، فضلاً على أن العامية مستوى لغوي يطمس الشخصية ويخفيها أكثر من أن يفصح عنها ويبديها[21].

وهناك مشكلة أخرى تتعلق بالعامية فهي فضلاً عن اختلافها وتعددها حتى في القطر الواحد تكتب كما تنطق. يقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض: إن الكُتّاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيراً ما يكتبون العامية كما تنطق، وهذا أمر بشع حقاً. وإنا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيثوا فساداً في اللغة؟ أن النطق في كثير من اللغات، ليس هو الكتابة. فالعامي حين ينطق مثلاً شيئاً ((شاي))، لا يعني إننا نكتب هذا اللفظ كما نطقه، والحال انه إنما يريد إلى ((شيء))، وليس إلى ((شاي)) وتحضر لي عبارة عامية تكثر في الاستعمالات المعتقداتية في الجزائر والمغرب، حيث أن العامي حين يشاهد فيه ولي من الأولياء من بعيد كثيراً ما يرد عبارة: 'شي لله يا سيدي فلأن' أي: شيئا لله! أي انه يلتمس من الولي اعتقاده، البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله. فإذا كتبها كاتب في روايته: ((شاي لله)) فذلك يعني انه لم يحترم دلالة العبارة العامية ذات الأصل العربي والتي حرفها النطق العامي[22].

أما ما يخص عامية قصص يوسف إدريس التي تسربت إلى السرد والحوار فقد هلل باحثون أجانب -بينهم يهود- لهذا الاتجاه في قصص إدريس، وحاولوا إيجاد تبريرات ووظائف له، فقال باحث عن حوار إدريس أما عامي تماما، وإما يخلط بين العامية والفصحى، إخلاصاً لمبدأ الواقعية ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة. فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الأنسانية المقصودة... وإن هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة والعامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمية المتحاورين، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه، ووظيفة الحوار في النسيج السردي، هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار[23].

ويقول باحث آخر أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية وكراهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية في مصر، ممثلة في مجمع اللغة العربية... وخلفية إدريس الاجتماعية بوصفه واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة، وان فراج إدريس الأدبي، وشخصيته العملية بما هو طبيب، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي[24]. لكنني أرى أن العامية أساءت إلى أدب إدريس فهي أولاً خلقت ازدواجية بدورها جاءت نشازاً فيها، وهي ثانياً، جعلت غير المصريين لا يستطيعون قراءة هذا الأسلوب والاستمتاع به بسبب عاميته المفرطة، ولعل ذلك جعله في أعماله الاخيره يتراجع عن استخدام العامية.

ثالثاً:

إن القصة المكتوبة كلها بالعامية تعمل على إمتاع القارئ، كما يقول الروائي المصري يوسف القعيد وقد طبق ذلك في روايته لبن العصفورفكيف كانت نتائج

هذه التجربة الجديدة؟ الحق أني لم أقرأ هذا النص لأنه أغلب الظن غير متوافر في العراق، لهذا سأعتمد على قراءة الناقد المصري المعروف الدكتور صلاح فضل للرواية، وقد قوَّم الرواية "من منظور فني يغلب جانب الشعرية ومبادؤها على الاعتبارات الثقافية التي تنحو إلى مصادرة حق المبدع خوفا على الطابع القومي للأدب، أو إشفاقاً على اللغة الفصيحة من سطوة العاميات"[25]. والناقد غضّ الطرف عن الإشكالية التي يفجرها استخدام العامية في السرد القصصي وهي صعوبة قراءة العامية لأنها شفاهية منطوقة يثير إخضاعها لنمط الكتابة صعوبات جمة في الرقم والقراءة معاً لهذا عانى صلاح فضل نتائج ذلك عند قراءة الرواية إذ بذل جهداً كبيراً في تلقي المنطوق بصرياً وإعادة تمثله مرة أخرى. ثم طرح الناقد سؤالاً: هل أسعفت جماليات العامية الكاتب في تكوين رواية فنية دون أن تضرب الأسس الفنية للرواية في مقتل؟ لأن القص الروائي عملية ثقافية معقدة تتطلب خلق الشخصيات الحية وتناوب الأدوار وهيكلة الزمن وتعدد الأصوات وتنظيم الأبنية السردية لتعطي دلالات مختلفة حيث يتم تشغيل هذه الآليات عبر ذاكرة اللغة الفصحى ومخزونها في هذا الجنس، في حين يحول استخدام العامية في سرد الرواية الفنية إلى مجرد (حدوتة شعبية) على اعتبار أن الحدوتة ذات بنية بسيطة مسطحة، أحادية الدلالة، مستوية الزمن، فقيرة اللغة كان أغلب النتائج التي تترتب على اختيار العامية للسرد القصصي سلبياً وفي مقدمتها اختيار الشخصية الراوية ذاتها إذ عندما يتخذ الكاتب راويا مثقفاً أو متوسطاً قادراً على الحديث بالفصحى فان عملية التخيل تلتئم في ذاتها تلقائياً عندما يكتب لأنه يفترض قارئاً يوجه إليه الخطاب المكتوب، أما عندما يختار راوية أمية تتحدث بالعامية فإن المفارقة تجعل دائرة التواصل لا تنغلق بسهولة فلا نعرف لمن تتحدث الراوية وما ردود فعله! وفي الوقت نفسه نجد العامية تؤثر سلباً في طبيعة الخواص الشعرية للسرد، فالراوية تحاول التفنن في الوصف، لكنها لا تستطيع أن تمضي بعيداً في هذا التخييل لأن المستوى اللغوي يحد من إمكانية تشغيل شعرية اللغة المعتمدة على المجازات

والاستعارات والأوصاف الثقافية، لهذا تلجأ الراوية كثيرا إلى الأمثال والعبارات المصنوعة، وهي لوازم شعبية تريح المتكلم الشفوي لأنها تقيم الحوار بينه وبين حكمة الماضي وتضمن له قبول المتلقي الشريك في وراثة هذه الحكمة لكنها لا تتيح للمبدع فرصة إضافة شيء جوهري إليها والرواية اعتمدت على صيغة ضمير المتكلم وهذه الصيغة تجعل عملية التخيل وتكوين الرؤية والتعليق على الأحداث ووصف الشخوص تتم بوساطة الراوي بضمير المتكلم لكن التورط في اتخاذ شخصية عامية جاهلة محدودة الأفق ليتم السرد بالعامية على لسانها، جاء قيداً على حرية الأنطلاق في التحليل والتعقيب من هنا نجد الكاتب لا يستطيع الالتزام بمستوى وعي الرواية وإلا حرم نفسه من إمكانيات اعتصار المفارقات والملاحظات الفنية واللغوية التي تثري عملية السرد وعلى نحو عام توصل الناقد إلى أن اتخاذ السرد بالعامية كشف عن عدد من النتائج السلبية التي تجعل العامية أداة قاصرة عن تحقيق الإمكانات الإبداعية مهما كانت قدرة صاحب التجربة على تطويقها واختراق حواجزها[26].

(3)

وأخيراً نأتي إلى الحل: لقد استقر الرأي عند أغلب الباحثين والنقاد واللغويين على أن اللغة الصالحة للقصة سرداً وحواراً هي اللغة الفصيحة السهلة الواضحة لا تقعر فيها ولا إغراب إن أصلح أداة لرسم الشخصية وتوضيح ملامحها النفسية وتميزها عن غيرها من الشخصيات هي اللغة المحايدة أي اللغة التي ليست لها صبغة محلية صارخة تطمس تلك الملامح وتقضي على الخصائص وتطبعها مع غيرها من الشخصيات على غرار واحد. واللغة الفصيحة هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها أو يخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي يرسمها. إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه بأي لون نريد. فيظهر هذا اللون على حقيقته

أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أي لون جديد على حقيقته. إن الكاتب يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة بأن ينفخ فيها الروح المحلية الخاصة بشخوصه[27] ويميز الدكتور عبد الملك مرتاض بين لغة السرد ولغة الحوار فلغة السرد لا تكون بلغة مقامات الحريري ولا بلغة يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس، ولكن بلغة أنيقة، ومع ذلك تكون مفهومة وشعرية وتكون بسيطة ورفيعة النسج تكون في متناول عامة القراء الجامعيين لأن هؤلاء يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامة والأدب الروائي بخاصة . أما لغة الحوار فلا ينبغي لها أن تكون هي أيضاً رفيعة عالية المستوى ولا سوقية عامة ملعونة ركيكة إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك[28] .

ن القصة لابد أن تكتب بالفصيحة تلك اللغة التي ترادفت عليها حقب طوالإ وأطوار مختلفة حتى انتهت ألينا راسخة الأصول رفيعة البناء غنية الألفاظ والتراكيب فهي بهذا لغة الاستقرار في البيان العربي[29] إن الفصيحة هي لغة التراث والدين والفكر مما يوفر لها إمكانات كثيرة وقدرات تعبيرية خصبة لا تتوافر في العامية وهي اللغة القومية التي تربط بين أقطار الوطن العربي وهذا يجعلها مقبولة عند جميعها وتمتلك الفصيحة إلى جانب ذلك غنى كبيراً في المفردات والصيغ والصور. مما ييسر لها التعبير عن مختلف الحالات والأشياء إن اللغة العربية الفصيحة بمداها الواسع في مفرداتها وفي أصواتها وفي صفات حروفها وفي دلالتها وفي قواعدها ونحوها وصرفها تهيئ للكاتب فرصاً كثيرة في الاستخدام وفي إيجاد البدائل وفي حسن التعبير[30] ولعل أوضح مثال على الاستخدام الناجح للعربية الفصيحة في القصة يتمثل في قصص نجيب محفوظ حيث نجد لغة فصيحة سهلة حية تعبر بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء، قال طه حسين عنها إن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها على أوساط الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما

يكن حظه من الثقافة ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد وقد تجري فيها الجملة العامية أحياناً حين لا يكون منها بدّ فيحسن موقعها أو تبلغ منك موقع الرضا[31]. والمعروف أن نجيب محفوظ رد على احد المستشرقين لأنه طالبه بالكتابة بالعامية فقال محفوظ إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حكما حين يرتقي، وأنا اعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماما... واللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والأنتشار الأنساني[32].

وعلى الرغم من ذلك هناك من يعترض على لغة محفوظ. صحيح أن ألفاظها فصيحة، لكن تعبيرها وتركيبها من حيث تأخير الكلمات وتقديمها اقرب إلى العامية لهذا عد الدكتور إبراهيم أنيس ذلك من وجوه النقص في التعبير لأن اللغة ليست مجرد مفردات ولا ما يرد بالمعاجم من ألفاظ بل أن نظام الكلمات شرط أساسي من شروطها، ولكن اللغة نظام معين لا يصح الإخلال به[33] وهناك من يدافع عن ذلك " قائلاً : إن تطويع اللغة العربية للأسلوب القصصي دفع نجيب محفوظ إلى مثل هذه العبارات ذات التركيب العامي[34] ويدافع احمد باكثير عن هذا الاتجاه قائلاً "إن اللغة الدارجة لطول تداولها على الأيام قد اكتسبت من المرونة والحرية ورشاقة التعبير الحافل بالظلال والألوان ما لم تكتسبه اللغة القصصية غير المتداولة، ولكن السبيل ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها في أدبنا المسرحي ولا في أدبنا القصصي على العموم، وإنما السبيل هو أن تقيس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب. وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال

الخاصة بكل بلد عربي على حدة ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية في كل مكان[35].

واليكم مثالاً من روايات نجيب محفوظ يعكس خصائص لغته التي صارت أنموذجاً يحتذى، وهذا المثال من رواية (ميرامار) التي يعتمد سردها على تعدد الأصوات، إذ يروي الوقائعَ عدة رواة كل من منظوره الخاص:

'الغناء الإفرنجي لا ينقطع، أقسى ما حكم به علي في عزلتي. ماريانا أخذت حماماً ساخناً عقب عودتها من عند الطبيب، ها هي تجلس ملفوفة في برنص ابيض، وقد عقصت شعرها المصبوغ غارسة فيه عشرات المشابك المعدنية البيضاء، خفضت صوت الراديو إلى حد الهمس لتبدأ هي إذاعتها، وقالت:

- مسيو عامر: لا شك أنّ لديك مالاً وفيراً؟

فسألتها بشيء من الحذر:

- هل عندك مشروعات؟

- كلا، ولكن في مثل عمرك -وعمري ايضاً مع الفارق الكبير- لا يتهددنا شيء مثل الفقر والمرض.

قلت والحذر لم يفارقني بعد:

- لقد عشت مستوراً وارجو أن أموت مستوراً.

- لا اذكر انك كنت مسرفا قط

قلت ضاحكاً:

- أرجو أن يكون عمر المدخر من نقودي أطول من عمري. . .

لوحت بيدها باستهانة وقالت:

- الطبيب شجعني هذه المرة فوعدته بألاَّ احمل هماً.

- جميل الاَّ نحمل هماً.

- يجب أن نفرح ونلهو عندما تأتي ليلة رأس السنة.

- نعم على قدر ما تسمح قلوبنا.

راحت تهز رأسها في تلذذ وتقول في مناجاة:

- يا ليالي رأس السنة.

فقلت منفعلاً بذكريات بعيدة:

- كم أحبك من كبراء!

- لم اعرف الحب إلا مرة واحدة.

ثم أشارت إلى صورة الكابتن، وعادت تقول:

- قتله طالب من الطلبة الذين اخبرهم اليوم!. . . . .(36)

فالحوار جاء هنا موجزاً في جمل قصيرة تحمل دلالات ثرة، وهذه الجمل فصيحة على الرغم من احتوائها على ألفاظ أجنبية شائعة من العامية المصرية، وهذه الجمل تعبر ببراعة عن دواخل الشخصيات وطبائعها ومواقفها، مثل" أقسى ما حكم الزمان به علي في غرفتي".

فالجملة تعكس شعور الراوي وموقفه تجاه الغناء الإفرنجي الذي لا يحبه، لكنه مضطر إلى سماعه لأن صاحبة البنسيون اليونانية تحبه وتسمعه، إنها جملة موحية، ضغطت فيها معان ودلالات عدة، فأية جمل عامية تستطيع أن تؤدي ما أدته هذه الجملة من معان، ومثلها جملة "لتبدأ هي إذاعتها" فهي صورة مشحونة

بدلالات عدة تشير إلى ثرثرة صاحبة البنسيون وحبها للكلام الكثير وجريها وراء القيل والقال..

وهذا مثال آخر من قصة قصيرة للقاص السوري زكريا تامر (يا أيها الكرز المنسي): وقال أهل الضيعة لأبي فياض:

"قل لعمر إننا ما زلنا جياعاً

"قل له إن جوعنا قد ازداد"

"بتنا نأكل الحصى"

"حدثه عن القمل الذي يأكلنا"

"وعن النعم الذي نسينا طعمه"

"حدثه عن أمراضنا"

"قل له إننا بحاجة إلى أطباء وأدوية"

"ضيعتنا بحاجة إلى ماء نظيف للشرب"

"حدثه عن شوقنا إلى نور الكهرباء"

"كلمه عن الآغا وأفعاله"

"نحن نشتغل وهو يحصد"[37].

هنا نجد أهل القرية يتمارون مع أبي فياض رسولهم إلى عمر القاسم الذي ترجع أصوله إلى القرية، وقد عين وزيراً لتهنئته، وهم يحملونه قضاياهم ليوصلها إلى الوزير الجديد. إنها جمل قصيرة سهلة تتلاءم مع المستوى الاجتماعي والنفسي لهؤلاء القرويين لكنها تحمل الكثير والكثير مما يعانيه هؤلاء من هموم وأزمات، بلا تكلف أو افتعال. وهكذا تتجلى قدرة الفصحى على التعبير عن نفوس الشخصيات وأجواء القصص ودلالات الأحداث.

نخلص من كل ذلك إلى أن العامية لا تفيد القصة بأي شكل من الأشكال ومثلها الازدواجية الناشرة (السرد بالفصحى، والحوار بالعامية)، وهذا الاتجاه في الكتابة القصصية. كما يرى عبد الملك مرتاض - شر استهوى نفراً من كتاب القصة لأنه يسر عليهم أمرهم، وذلك إما لأنهم لا يعرفون العربية، وإما لأنهم لا يحبونها، فنهضوا خفافاً غير ثقال إلى هذه الكتابة المرفقة المتبذلة المترذلة. أن الحر اللغوي إذا غاب عن العمل القصصي، غاب منه كل شيء، غاب الفن وغاب الأدب معاً[38].

وكتاب القصة القصيرة والمسرحية الذين استخدموا العامية، فعلوا ذلك في بدء تكوينهم الأدبي، قبل أن يتوفر لهم في المران والخبرة ما يمكنهم من الافتنان في أساليب اللغة العربية والتصرف فيها، حتى إذا مرنت أيديهم عليها واسلت لهم القياد، تخلوا عن العامية، واثبت لهم اللغة الفصحى كفاءتها في معالجة الحوار، وفي تصوير الحياة العصرية بمختلف معانيها وأغراضها، بل إن بعضهم أسهم بنصيب وافر في وضع أسماء فصيحة لأشياء مستخدمة، كما فعل محمود تيمور، لهذا قدر مجمع اللغة العربية جهودهم في هذا السبيل، واختار المازني ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم أعضاء فيه[39].

وجهة النظر على المستوى التعبيري

رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ أنموذجا

وجهة النظر والرؤية والتبئير والمنظور مصطلحات تدل على العلاقة بين السارد أو الراوي والوقائع التي يرويها. ((إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية. وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله... فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية)، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من احدث الرواية في القارئ))[40].

تتجلى وجهة النظر إذن على مستويات عدة أهمها مستوى الايديولوجيا ومستوى الصياغة التعبيرية والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي[41].

سنعنى هنا بدراسة المستوى التعبيري لوجهة النظر. لأن المستوى لم يلتفت إليه الباحثون كثيرا مثلما التفتوا إلى المستوى الايديولوجي والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي. أما النص الذي اخترناه فهو رواية ((ميرامار)) لنجيب محفوظ، وذلك لأن الرواية من نوع ((تعدد الأصوات)) حيث يختفي المؤلف والراوي كلي العلم وتأخذ الشخصيات كامل حريتها لتقدم أحاديثها ووجهات نظرها. في هذا النوع من الرواية ((سنكون بإزاء مجموعة كبيرة من ((وجهات النظر)) و ((الرؤى)) بسبب عدم اقتصار الروائي على تقديم منظوره الروائي المهيمن عبر بؤرة سردية واحدة . بل ميله لخلق مجموعة كبيرة من الشخصيات الروائية التي قد تكون متنافرة ومتقاطعة والتي تكشف بدورها عن مواقف متباينة إزاء العالم الخارجي وبالذات إزاء حدث روائي محدد))[42].

وإذا كانت الأصوات متباينة في رواية ((تعدد الأصوات))، ((فمن الطبيعي ألا تأتي الصياغة بمستوى واحد وإنما ينبغي أن تحفل بالتعددية المعبرة عن

((اللاتجانس))، ولأن تكنيك الأصوات أشبه ما يكون بمسرحية الأحداث عبر انفراد كل صوت بالحكي انطلاقا من (أنا)، فمن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء وتعميقا بحقيقة وجود الـ(أنا) السردية مع كل صوت روائي))[43].

كذلك ((الصوت ينبغي أن يحمل بلا زمات تعبيرية توثق انتماءه الطبقي ومستواه الثقافي والبيئي، وسيكون متميزا بقدر ما يحمل من تميز، لأن الكلمة تنفذ وتؤثر بقدر ملكات الصوت وتوجهاته الفكرية، ولأن الكلمة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة، ومن هنا تبرز أهمية تمثل التعدد اللغوي القصدي ليتوازى مع مفهوم اللاتجانس الذي تعتمد عليه رواية الأصوات))[44]. أما رواية الصوت الواحد فغالباً تسيطر عليها وحدة الأسلوب وقد ((انتقد (باختين) بشدة أنصار الأسلوبية القديمة الذين كانوا يدرسون الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية تقابل ما يدعى عادة بـ((أسلوب الكاتب)) أو فردية أسلوب المؤلف ويرى أن من الخطأ أن تنظر إلى الرواية على أنها مجموعة أساليبها هي أسلوب الكاتب. ويرى أن أسلوب الكاتب يمكن أن يدخل الرواية باعتبارها وحدة تركيبية من الوحدات المختلفة الأخرى التي يتقمصها الأشخاص الروائيون))[45]. أي أن باختين الذي يعد أهم ناقد في العصر الحديث، عني بالخطاب الروائي، يرى ((أن الرواية تعبر عن رأي في اللغة شبيه برأي غاليلو الذي ينفي أن تكون الأرض هي مركز الكون، وكذلك نفي الرواية وجود لغة مركزية مطلقة. بعبارة أخرى ترفض الاعتراف بأن تكون لغتها الخاصة المركزية الوحيدة المعبرة لفظا ومعنى عن العالم الإيديولوجي))[46].

إن المستوى التعبيري يمكن أن يكشف بوضوح عن وجهة نظر الشخصية التي ينتمي إليها، ويتم ذلك ((في تلك الحالات التي يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة أو حيث سيتقيد من شكل أو آخر من الكلام المنقول أو المبدل في وصفه))[47].

وفي الوقت نفسه ((يمكن للملامح التعبيرية المختلفة – أعني الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر – أن تؤدي وظيفتين: الأولى أنها تستطيع أن تحدد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي الخاص. وبذلك يمكن تحديد رؤية العالم عند الشخصية (أو عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبي لكلامه. والثانية أن الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيها ينقله من سرد. باستعمال الكلام شبه المباشر (في نص المؤلف)، مثلا قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المولف لوجهة نظر شخصية معينة))[48].

سنركز – في ما يخص المستوى التعبيري في رواية (ميرامار) – على الملامح التعبيرية الخاصة في حديث كل شخصية من الشخصيات الأربع التي تقوم بالسرد في الرواية، المتمثلة في نوع الألفاظ والجمل والتراكيب وما فيها من صور وانزياحات وتناص ومدى ملاءمتها مع الأنتماء الطبقي والمستوى الثقافي والفكري للشخصية، وكذلك نعنى بالتسميات التي يعدها أوسبنسكي ركنا من أركان وجهة النظر على المستوى التعبيري، يقول أوسبنسكي ((إذا عرفنا كيف يشير مختلف الناس إلى شخصية واحدة، في العادة، بأسماء كثيرة لأمكن حينئذ أن نحدد أية وجهة نظر قد تبنى المؤلف في كل حين في أثناء سرده))[49].

هذا وقد ذهب أحد الباحثين إلى أن رواية (ميرامار) خالية من التعددية اللغوية ((وفي رواية (ميرامار) تنعدم التعددية اللغوية وتقارب المستوى الثقافي للأصوات الروائية (سرحان البحيري) / حسني علام / عامر وجدي / طلبة مرزوق / منصور باهي، ولم يشذ عن هذه المجموعة إلا الإقطاعي الصغير الجاهل (حسن علام) واكتفى (نجيب محفوظ) بالحفاظ على لازمة تعبيرية تنم عن استهتاره (فركيكو) التي كان يرددها مع كل انطلاقة لتتم عن غرائزه))[50]. لكن هذا الكلام يفتقر إلى الدقة لأن المستوى الثقافي والفكري للأصوات الروائية متباين، الأمر

الذي يؤدي إلى فروق في استخدام اللغة تتم عن رؤى مختلفة كما سيتضح في الصفحات المقبلة.

(1)

عامر وجدي أول المتحدثين وآخرهم في الرواية، وهو صحفي قديم في الثمانين، كان من أنصار حزب الوفد، ذو حس صوفي ونظرة عقلأنية إلى الوجود بعد أن عركته السنين والتجارب، وهو يجد لذة كبيرة في تذكر الماضي وأمجاده التي لم يبق لها اثر في الحاضر. ولنر بعد ذلك هل عكس المستوى التعبيري، أي أسلوب الشخصية، نظرة عامر وجدي إلى العالم، وطريقة تفكيره ومستوى وعيه ؟

يفتتح عامر وجدي حديثه بجمل ذات ملامح شعرية فرحة وسعادته بوصوله إلى الإسكندرية بعد غيابه عنها عشرين عاما، وهي مسقط رأسه وموطن ذكرياته هي الأن ملاذه الوحيد في الدنيا حيث ينسبون (ميرامار) وصاحبته السيدة اليونانية التي لم يبق له من المعارف في الحياة سواها، فهو يحلم أن يستقرّ في هذا المكان مدى الحياة، إذن فهذه الجمل الشعرية ((الإسكندرية أخيرا. الإسكندرية قطر الندى، نفثة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء. وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع))[51]. في حديث السارد. طبيعية ومبررة يقتضيها الموقف (الفرح والغبطة بالوصول إلى الإسكندرية)، وتتلاءم مع المستوى الثقافي للسارد الذي هو صحفي قديم ومثقف وسياسي وذو نزعة صوفية. لكن مثل هذا الطابع الشعري يأتي في كثير من روايات نجيب محفوظ عاماً يكاد يسود أغلب مواقف الرواية، اعني انه يأتي سمة من سمات أسلوب المولف وليس من سمات أساليب شخصيات الرواية. وهذا الطابع الشعري. حدد أركانه رجاء النقاش، وهي سرعة الإيقاع، فالجمل قصيرة جدا وسريعة جدا، ليس هناك اي نوع من البطء والاستطراد أو البحث عن التفاصيل، والايجاز الشديد، في الوصف والحوار معا، فالكلمات قليلة لكنها شفافة، غنية بالمعاني والافكار...[52]. ومن اهم اللازمات

التعبيرية التي تشيع في أسلوب عامر وجدي التعابير الدينية فهو يردد إما في خاطره آيات من القرآن الكريم ((واخيراً اغمضت عيني فتردد في خاطري: كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام، فبأي آلاء ربكما تكذبأن))[53]. أو يتلو آيات قرآنية، كما يفعل في ختام الرواية عندما يودع زهرة اثر رحيلها عن البنسيون ((وكعادتي لدى جيشان الصدر هرعت إلى سورة الرحمن فرحت أتلو: الرحمن علم القرآن، خلق الأنسان. علمه البيان، الشمس والقمر بحسبأن، والنجم والشجر يسجدان. والسماء رفعها ووضع الميزان. ألا تطغوا في الميزان. واقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان والأرض وضعها للأنام فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام والحب ذو العصف والريحان. فبأي آلاء ربكما تكذبأن))[54]. في الوقت نفسه يستخدم في حواره عبارات دينية :

قالت وهي تتنهد وقد لمحت لأول مرة طاقم أسنانها :

– كان ينسبون الساد !

فقالت مواسيا :

– سبحان من له الدوام :[55]

كما تردد في حواره صيغ الدعاء :

خفت أن تكلمت أكثر أن أحرج مشاعرها فسألتها :

– هل يحبك ؟

فاحنت رأسها بالإيجاب فقلت :

– ليحفظك الله ويسعدك[56]

وكل هذه اللازمات التعبيرية تشف عن جانب من شخصية عامر وجدي، يتعلق بإيمانه وعلاقته بالدين، ولكن مع ذلك تظل عنده الحيرة التي تشعر بها

النفوس الحساسة أمام الوجود فنجده يردد، في نفسه ((وآن الأوان فدفعت بقاربي المضطرب إلى بحر الأنغام والطرب. يعلمني التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الحب والسلام. وان يصهر عذاباتي في نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة. وان يكسب الشهد المصطفى على عناد الوجود))[57]. فهنا نجد ألفاظا وتعابير تنتمي إلى المعجم اللغوي الصوفي، كذلك تشيع في حديث عامر وجدي الجمل الأنشائية من تعجب وطلب ونهي، مما يشكل أسلوب النصح والإرشاد، ومثل هذا الأسلوب يتلاءم والمستوى النفسي والفكري لشخصية عقلأنية وذات تجارب عميقة وطويلة في الحياة قلت :

- لنترك أحزاننا لزمن يبري الحديد ويفتت الحجر، ولكن عليك ان تفكري في مستقبلك الحق يا زهرة أن المرأة لم تعد تريدك. فبادرتني بشدة

- لا يهمني ذلك

- ماذا أعددت للمستقبل ؟

قالت وهي ترنو إلى الأرض ما تزال :

- كالماضي تماما حتى أحقق ما أريد

- تنسمت في قولها عزيمة ردت إلي الروح فقلت :

- حسن أن تواصلي تعليمك وان تتدربي على مهنة(58)

والصورة الفنية بدورها تظهر في أسلوب عامر وجدي، وظهورها يأتي طبيعيا في خطاب شخصية صحفية عرفت بالبلاغة ((... انك يا عزيزتي في الخامسة والستين رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها...)) [59] أما المستوى التعبيري للشخصيات التي يحكي عنها عامر وجدي في سرده، فتبدو فيه التسميات التي تعبر عن وجهات نظر هذه الشخصيات إذ أن ((في الأعمال الأدبية قد تطلق على شخصية ما أسماء مختلفة متعددة، أو يشار إليها بألقاب كثيرة)) [60]. فطلبه

بـك مـرزوق الارسـتقراطي، ومـن الأعيـان الكبـار، يطلـق علـى وجـدي تـسمية (الثعلب) لأنه يراه يتحدث عن آرائه بـصدق وصـراحة، ولا تتفـق هـذه الآراء مـع آرائه، فيظن أن عـامر وجـدي يـراوغ فيهـا[61]. كمـا يطلـق علـى (زهـرة) تـسمية (الفلاحة) وهي التـسمية الـتي يطلقهـا الارسـتقراطيون علـى الطبقـات الـشعبية في مصر، تعبيرا عن احتقارهم لهذه الطبقـات وتعـاليهم عليهـا[62]. وفي الوقـت نفسه يطلق (سرحان البحيري) لقب (دون جوان) لأنه يراه يتنقل بين النساء ويعشق كـل يوم امـرأة [63]، وقـد تـأتي التعدديـة اللغويـة عنـد الشخـصيات مـثيرة للـضحك، ومصدرا للفكاهة، كمـا يجـري عـادة في المـسرح الكوميـدي، فمـثلا يخاطـب احـد الزعماء الوطنيين عامر وجدي قائلا :

- **أنت كلب الأمة الخافق .**

كان رحمه الله ينطق القاف كافا وسمع بها الزملاء القدامى من رجال الحـزب الوطني فكانوا كلما رأوني صاح صائحهم (أهلاً بكلب الأمة)[64].

وهكذا نجد الملامح التعبيرية في أسلوب عامر وجدي وأسـاليب الشخـصيات التي يروي عنها، متميزة وتتلاءم مع المستوي الثقافي والنفسي والأنتماء الطبقي لهـذه الشخصيات.

(2)

والمتحدث الثاني في الرواية هو حسني علام، وهو إقطاعي صغير مـن أعيـان طنطا، ينظر إلى العالم نظرة حسية، انه يقدم لنا في حديثه الجانـب الحـسي البـصري الذي يعرضه لنـا عقـل يهـرب مـن قيـود العقلانيـة، فهمـه الأول إشـباع حاجاتـه العضوية، وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذي ترد، وتكتسب غايتها منـه وتحقـق كينونتها به ولا يهتم بالربط بين الأشياء كما لا يعنيه أن يضفي عليها أي منطق[65]. يفـتح حـسني عـلام حديثـه بلازمـة تعبيريـة يرددهـا دائمـا وهـي: (فريكيكـو لا تلمني)[66]. ونلاحظ (أن حسني علام كان يردد هذه اللازمة... مـن حـين لآخـر

في حديثه المنطوق أو حديثه الصامت في الوعي الباطن، وقد يكون ترديدها في أوائل المشاهد أو أخواتيهما أو فيهما معا، ويغلب على الظن أن نجيب محفوظ قصد منها إعطاء إيحاء قوي بتركيبته النفسية والسلوكية من حيث ولعه باللذة وانطلاقه وراء المتعة، متحللا من كل الضوابط الأخلاقية والوطنية)) [67]. فهذه الجملة المفضلة عند حسني علام ليست إلا تجسيدا لفظيا لحالة التحرير من الوعي واللوم معا، ولاتجاهه للامسؤول من الحياة ولضعف قدرته على أن يعقل العالم فهو يراه مجرد مثير واستجابة، مجرد خليط من الصور البصرية والسمعية[68].

يعد هذه اللازمة التعبيرية، في مستهل حديثه، يصف حسني علام البحر والغرفة التي يطل منها عليه، في فندق (سيسل) في جمل يرى الناقد صبري حافظ أنها جمل مثل ((البحر يمتد تحتي مباشرة)) و ((أما الغرفة فتنطبع بسحنة كلاسيكية تذكرني بسراي آل علام بطنطا، لذلك أضيق بها))، تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط كأنها مرئية عبر أحداق طفل لا يعي ما وراء حركتها[69]. لكي أرى أنها خلاف ذلك، فحركة الأشياء منطقية فيها، لاشي فيها غريب، لكن الغريب فيها أنها لا تتلاءم مع المستوى الثقافي لقائلها، فحسني علام غير مثقف ولا تعليم عنده ويسبب له ذلك عقدة نفسية تؤثر تأثيراً كبيرا في شخصيته وسلوكه، والدليل على ذلك ما يقوله بعد هذه الجمل ((وقد غرب مجد الريف وجاء عصر الشهادات يحملها أبناء السلفة، حسن لتكن ثورة ولتدككم دكاً، أني أتبرأ منكم سأنشئ عملا أتبرأ منكم يا فتات العصور البالية، فريكيكو لاتلمني)) [70].

إذن كيف يستخدم هذا القائل هذه الصفة (سحنة كلاسكية) التي لا يعرفها إلا مثقف ومطلع على الآداب والفنون والمذاهب الادبية، فهي لا توافق مع المستوى الثقافي للقائل، وتدل على أن نجيب محفوظ قد تخطى المستوى التعبيري للشخصية وفرض عليها مستواه التعبيري، وبذلك تخون الكتابة الروائية رؤيتها السردية ((الرؤية مع)) على حد التعبير محمد عز الدين التازي[71]. ومثل هذا

التناقض بين الملامح التعبيرية والمكونات المعرفية للشخصية كثيرا في حديث حسني علام، ولاسيما في النصوص الوصفية ففي وصفه لاحدى جولاته في سيارته وهو يبحث عن المتع الجنسية، يقول ((وانطلقت بالسيارة إلى الازاريطة فالشاطبي فالابراهمية... الخ في سرعة خاطفة استجابت لها أعصابي المتوثبة. اخترقت هواءً نشيطاً لطيفا منعشا تحت سماء ظللها الغمام وبدا الكورنيش المحفوف بزرقة البحر نظيفا نقيا، وقد تطهر من عرق المصيفين وصخبهم))[72]. حيث وردت صفات وأفعال لا يستخدمها إنسان ذو نظرة حسية مادية في كلامه لأنها ذات دلالات نفسية تتنافى مع طبيعته وتكوينه، فهذه الأوصاف (هواءً نشيطاً منعشا... نظيفا نقيا)) يدرك معانيها ودلالاتها وتتردد في معجمه اللغوي، من يكون إحساسه عميقا بالحياة ونظرته إلى الحياة روحية، عاشقا للطبيعة كالشاعر والفنان والمتصوف، مثل ذلك ((تطهر من عرق المصيفين))، فالطاهر هو النقي والبريء من العيوب والنواقص، النزيه الشريف... الخ فكيف يستعمل مثل هذا الفعل من تكون نفسه غارقة في أوحال اللذة الحسية الرخيصة، كذلك لفظة (الصخب) لا ترد إلا عند من يعشق الهدوء والسكينة والسلام يتذكرها كلما وجد صخبا هنا وهناك.

وفي الوقت نفسه نلمس هذا التناقض في الصور التي تلوح في حديث حسني علام مثل ((مررت أمام مقهى الميرامار القائم أسفل العمارة فتذكرت جلوسي به مع عمي في الأيام الخالية، وقبل وقوع الكارثة كان يذهب إليه في الاصائل ليدخن النار جلية فيجلس متلفعا بعباءته الخفيفة كملك متنكر في ثياب العامة يتوسط مجموعة من الشيوخ والنواب والأعيان...))[73]. فهذه الصورة ((كملك متنكر في ثيابه العامة)) يمكن ان تفرزها مخيلة من قرا حكايات ((الف ليلة وليلة)) حيث تشيع صورة الخليفة هارون الرشيد وغيره ممن كانوا يتنكرون في ثياب العامة ويختلطون بعامة الشعب لدوافع مختلفة، في حين يبدو حسني علام في الرواية بعيدا عن القراءة والثقافة .

لكن هذا لا يعني أن الملامح التعبيرية جميعها في حديث حسني علام تتناقض مع مستواه الثقافي والفكري، فهناك ملامح تعبيرية تتلاءم مع هذا المستوى وتعبر بدقة عن وجهة نظر الشخصية وإيديولوجيتها وأهمها ما يخص التسميات، فهو يستخدم تسميات تنطلق من معايير طبقته الاجتماعية ونظريته الحسية والنفعية إلى العالم وعقده النفسية فيسمى (زهرة) عندما لا يستطيع أن ينالها ((روث الجاموسة)) لأنها قروية ومن أصول فلاحية[74]، ويسمى ثورة 23 يوليو في مصر ((الكارثة))، كما يسعى إلى السخرية من عامر وجدي وإطلاق التهم عليه عندما يجده صاحب فكر ومبادئ ونظرة عميقة إلى الحياة، بتسميات يطلقها عليه تربجه شخصيا وتجسد وجهة نظره فيه ((ومن عجب انه لم تنشا مودة بينه (منصور باهي) وبين احد سوى ((قلاوون الصحافة)) مما جعلني اقطع بأن العجوز الأعزب لوطي سابق!))[75]. انه يسمي عامر وجدي ((قلاوون الصحافة)) وهو قائد عسكري من المماليك البرجية، نهض بعبء الوصاية على ابن بيبرس، لكنه بعد فترة قصيرة خلع الابن واستقل بالحكم من دون سيده الصغير في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي[76] أي انه يرى في عامر وجدي المكر والدهاء وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يفهم سر العلاقة الروحية التي تستند إليها المودة التي تربط بين عامر وجدي ومنصور باهي فيسمي عامر وجدي (لوطي سابق). منصور باهي المذيع في إذاعة الإسكندرية هو المتحدث الثالث في الرواية، وهو شاب مثقف كان ينتمي إلى تنظيم يساري تركه بضغط من شقيقه الكبير الضابط في الشرطة، وكان يحب زميلة له في الجامعة لكنها تزوجت من ((فوزي)) احد المنتمين إلى التنظيم وأستاذ مساعد في الجامعة، إلا انه وجماعته يعتقلون ويتهم (منصور) بأنه الذي وشى بهم. لهذا كله نجد (درية) عندما تنال حريتها من زوجها المعتقل، وتصبح مستعدة للزواج من (منصور) حبيبها القديم يتراجع ويزهد فيها وتنتهي العلاقة بينهما، فهو شديد الضعف وشديد السلبية يعجز عن التعامل بفاعلية مع المأزق الذي وضع نفسه فيه، ذلك لأن بحثه المحموم عن هويته لايحقق له التوازن العقلي أو النفسي، ولا يجهز على التناقض

الحاد ماضيه المؤثق والحاضر الكئيب، فيكشف عن إحساس بالعجز والعزلة والشعور بالاغتراب والسير في طريق تدمير الذات[77].

لهذا كله وجد الباحث الأسلوبي سعد مصلوح، عند تطبيقه معادلة بويزمان القائمة على قياس نسبة الأفعال إلى الصفات في الأسلوب، ورمز إليها بأحرف (ن ف ص)، على رواية (ميرامار)، وجد زيادة ملحوظة في هذه النسبة، أي أن الأفعال تزيد على الصفات، في أسلوب (منصور باهي)، وذلك لأن ((الكلام الصادر عن الأنسان الشديد الأنفعال يتميز بزيادة عدد الكلمات الحدث على كلمات الوصف ويصحب ذلك بالضرورة زيادة نسبة (ن ف ص))[78]. و(منصور باهي) –كما عرفنا– شخصية متأزمة ((فقد كان تكوينه غريبا وحساسا ومعقدا، انه رجل ولكن في تكوينه الجسمي والنفسي أيضاً اقرب ما يكون إلى رقة النساء وضعفهن))[79].

ومن الملامح والظواهر التعبيرية، في حديث منصور باهي، شيوع ألفاظ ومصطلحات التنظيمات اليسارية التي ينتمي إليها منصور باهي، في لغته ولتنظر إليه كيف يصف ما أثاره فيه مرائ طلبه مرزوق الارستقراطي ((استرقت نظرات إلى طلبة مرزوق، ولم يقرا معانيها احد، أجل عاودتني ذكريات حميمة، أحلام دموية طبقية، كتب وتجمعات بنيان من الأفكار راسخ الأساس راعني ترهله وانكساره، وحركات شدقيه وقبوعه فوق معقدة في استلام، وتودده إلى الثورة بلا إيمان وكأنه لم يكن من السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء... وأخيرا جاء دوره ليمارس النفاق بعد أن خلف مجده المتهدم الذابل أمة من المنافقين وما حسني إلا جناح من النسر المهيض، لكنه جناح مازال ولا يخلو من قدرة على الطيران))[80]. فهذه التداعيات في ذهن منصور تزخر وصور مثل ((أحلام دموية، صراعات طبقية... السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء))، تكشف بوضوح عن وجهة نظر الإيديولوجية فالطبقات القديمة لازالت فيها حياة وهي تتربص بالثورة والاشتراكية والأنقضاض عليها.

كذلك تبدو مثل هذه الألفاظ والصور في لغة أصحاب منصور: فسألني جاد:

وماذا أيضاً ؟

-هل شاهدت فلم مترو الجديد ؟

ابتسم ثم قال :

-فكرة . فلنشاهد فلما رأسمالياً[81].

فمثل هذا الوصف (رأسماليا) كان شائعا في لغة المنتمين إلى التنظيمات اليسارية في الستينيات من القرن الماضي ولشدة معاناة منصور ومشاعره العميقة والغريبة، زخرت لغته بتراكيب قوية فيها صور حية وطباق ومقابلة لتجسد هذه المعاناة والمشاعر ((لبثت منفعلا بالسعادة والإكبار وأنا منفرد بنفسي في الحجرة المنفعة، كان المطر يهطل وهدير الأمواج يتتابع في دفعات مدوية متقطعا راطنا بلغته المجهولة ثم مضى الأنفعال يهدأ وينخفض ويبرد حتى انداح في مستنقع من ماء آسن بغشاء زبد الكآبة... إن الصعود يذكر بالهبوط والقوة بالضعف، والبراءة بالعفن والآمال باليأس))[82].

(4)

أما المتحدث الأخير سرحان البحيري ابن الطبقة الجديدة في مجتمع الثورة يعمل وكيلا لحسابات شركة الإسكندرية للغزل، وعضو في الاتحاد الاشتراكي شخص برجماني قصير النظر. لا يهتم إلا بذاته ولا يعبأ بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم، إذ يراهم أما كأدوات لتحقيق مآربه أو كعقبات في طريقه إلى ((الهاي لايف)) التي يحلم بها يتمثل معنى الحياة عنده في امتلاك فيلا وسيارة وامرأة، وعندما يخفق في تحقيق ما يريد وتكشف جرائمه ينتحر[83].

تأتي الملامح والقسمات التعبيرية في حديث (سرحان البحيري) مجسدة فكرة البرجماتي ونظرته النفعية والحسية إلى الناس والعالم. وتؤكد هذه الحقيقة السطور الاولى التي يستهل بها حديثه ((هاي لايف، معرض أشكال وألوان مثير للشغب، شغب البطون والقلوب، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور

فواتح الشهية، العلب الحرفية والمسكرة، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة، الألبأن ومستخرجاتها، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات لذلك تتوقف. قدماي بطريقة أوتوماتيكية امام كل بقاله يونانية، وهواء الخريف بلفحني بنسماته الشتوية، وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن))[84]. نجد ألفاظاً وأوصافاً وصورا حسية ينقل بها ما يلفت نظرة في الحياة، وما يحب من لذات حسية بالمأكل والمشرب والجنس. أي أن هذه الألفاظ والجمل تعبر بدقة عن وجهة نظره، حتى جمال الطبيعة يرى فيه دلالات ومعاني حسية جنسية، في حين أن جمال الطبيعة عادة يثير في نفوس الشخصيات السوية والبراءة والوداعة والطهر. أن أغلب الصور التي ترد في كلامه، والتي يوضح بها ما يريد أن يقوله، وتنتمي إلى عالم الحس، وهو العالم الوحيد الذي يعرفه ويخبره جيدا ((قطبت فتجمع الغضب بين حاجبيها كما يجتمع ماء المطر في نقرة مطينة))[85] لكننا نلقي أحيانا في حديثه صورا غير حسية، ومستمدة من عالم المعنويات، العالم الذي لا يعرفه سرحان ولا يألفه ((كان الطوار مكتظا بالخلق والهواء يهب منعشا حاملا رائحة البحر، وهالة ضخمة من القطن المندوف تغشى القبة فتضفي على الجو لونا ابيض ناعسا كبهجة الرضى))[86]. فبهجة الرضى لا يمكن أن يعرفها شخص شهواني مثل سرحان البحيري. أن هذه البهجة تكون مألوفة عند المثقف والفنان والمتصوف... الخ، في هذا الموقف نفسه، تأتي صورة تنسجم وشخصية سرحان الحسية لأنها صورة حسية ((وقلت لنفسي إن الخسارة قد نشبت، وشاع في نفسي سرور السائل العذب الذي يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء)) [87].

وفي الوقت نفسه نجد ألفاظاً في حديث سرحان، تبدو غريبة في معجمه اللغوي، مثال ذلك لفظة (طوبى) ((وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة. طوبى للأرض التي غدت وجنتيك ونهديك)) [88]، فلهذه اللفظة ظلال ودلالات دينية وردت في الكتب السماوية، وتعني كل مستطاب في الجنة من بقاء

بـلا فنـاء، وعـز بـلا زوال وغنـى بـلا فقـر، ولا يمكـن أن يعرفهـا إنـسان برجمـاني مثل سرحان .

كما يلفت نظرنا في حوار سرحان، الألفاظ الأجنبية التي يستخدمها، ليتظـاهر أمام الناس بأنه متحضر ومثقف ليخدع الناس ويحقق مصالحه ومآربه:

.... وهي تقول:

- اتفقت مع جارتنا المدرسة... ما رأيك ؟

انه لحدث. أوشكت لحظة على الضحك ولكن سرعان ما أخذت به فقلت بحماس:

- برافو : برافو زهرة[89].

أما التسميات عند سرحان فهـي بـدورها تعـبر عـن وجهـة نظـره في النـاس والعالم، فمثلا يسمي عامر وجدي ((مومياء)) [90]. لأن عـامر وجـدي لا يمكـن أن يحقق لسرحان أي غرض ومصلحة لهذا فهو ميت في نظرة لا نفع فيه .

وهكذا وجـدنا في المـستوى التعـبيري لكـل مـن الشخـصيات الأربـع عـامر وجدي، وحسني علام، ومنصور باهي، وسرحان البحيري الذين قاموا بسرد مـا دار في بنسيون (ميرامار). كل من وجهة نظره، قدرا من التعددية اللغوية تمثل في ظـواهر وملامـح تعبيريـة خاصـة، جـاء بعـضها منـسجما مـع المـستوى الثقـافي والفكـري والأنتماء الطبقي للشخصية، في حين جاء بعضها الآخـر مخالفـا لـذلك. وهـذا بـلا شك اثبت أن هـذه الروايـة الـتي هـي مـن روايـات ((تعـدد الأصـوات)) حققـت ((اللاتجانس)) على مستوى الأصوات (اختلاف في وجهة النظر من حيث المـستوى الإيديولوجي والنفسي). وعلـى المـستوى التعـبيري (ظهـور اختلافـات في الملامـح والقسمات التعبيرية).

هوامش الفصل الأول

(*) محاضرة القيت في الموسم الثقافي للمجمع العلمي في 07/ 5/ 2001

(1) طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفيزيون، مكتبة الشباب. القاهرة، 1975: 141 ب 14 .

(2) المصدر نفسه: 62.

(3) المصدر نفسه : 65.

(4) عبد المحسن طه بدر : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، 1986 : 166.

(5) يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975 : 166.

(6) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفيزيون : 70.

(7) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر : 331 -332.

(8) فاتح عبد السلام : الحوار في القصة العراقية القصيرة، رسالة دكتوراه – كلية الآداب، جامعة الموصل، 1995 : 176.

(9) مجلة الوفاق العربي، العدد الرابع عشر، اغسطس، 2000 : 58 (لندن).

(10) عبد الإله احمد : في الأدب القصصي ونقده، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993 : 50.

(11) في الأدب القصصي ونقده : 58.

(12) المصدر نفسه : 86-69.

(13) المصدر نفسه : 78.

(14) في الأدب القصصي ونقده :80.

(15) في الأدب القصصي ونقده : 62-63.

(16) انور المعداوي، لغة الأداء في القصة والمسرحية، مجلة الآداب البيروتية، عدد 1، 1961 : 25.

(17) نقلا عن، في الأدب القصصي ونقده : 65.

(18) محمد منذر : المسرح النثري، معهد الدراسات العربية العالمية، 1959 : 57-58.

(19) محمود تيمور : القصة في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت : 20-21.

(20) عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998 : 128.

(21) علي احمد باكثير : محاظرات في فن المسرحية : معهد الدراسات العربية العالمية، 1958 : 74-75.

(22) في نظرية الرواية : 135 – 136.

(23) نقلا عن حسن البنا عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية، نموذج تحليلي من يوسف ادريس، مجلة فيصل، د. سمير، 1984 : 132.

(24) عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية : 133.

(25) أشكال التخيل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، 1996 : 1.

(26) المصدر نفسه : 53 -62.

(27) محاضرات في فن المسرحية : 75-76.

(28) في نظرية الرواية : 133-135.

(29) القصة في الأدب العربي : 18.

(30) سامي عبد الحميد : اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت، 1984م : 56.

(31) نقلا عن الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون : 78.

(32) نقلا عن يوسف نوفل : قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977 م : 32.

(33) نقلا عن الحوار في القصة والإذاعة والتلفزيون : 78.

(34) المصدر نفسه : 80.

(35) علي احمد باكثير : محاظرات في فن المسرحية : معهد الدراسات العربية العالمية، 1958.

(36) ميرامار : دار القلم، بيروت، 1974 : 18.

(37) دمشق الحرائق، مكتبة النوري، بدمشق – 1978 : 22.

(38) في نظرية القصة : 131.

(39) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون : 107.

(40) سيزا قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 : 177.

(41) ينظر: بوريس اوسبنسكي : شعرية التاليف، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة، 1999 : 15.

(42) فاضل ثامر : الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 1992 : 20 - 21.

(43) محمد نجيب التلاوي : الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية : حولية كلية الأنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد العشرون، 1998 : 90 .

(44) المصدر نفسه : 90 .

(45) فاضل ثامر : الصوت الآخر : 29 .

(46) المصدر نفسه : 30-31 .

(47) بوريس اوسبنسكي : شعرية التأليف : 59 .

(48) شعرية التأليف : 25 .

(49) المصدر نفسه : 26 .

(50) محمد نجيب التلاوي : الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية : 96 .

(51) ميرامار ، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1967 : 7.

(52) بين الرواية والشعر، والبيضة والدجاجة، مجلة الوطن العربي العدد 119، 1999: 43-44 .

(53) ميرامار: 83.

(54) المصدر نفسه : 279.

(55) المصدر نفسه : 12.

(56) المصدر نفسه : 65.

(57) المصدر نفسه : 55.

(58) المصدر نفسه : 272.

(59) المصدر نفسه : 9.

(60) بوريس او سبنسكي : شعرية التاليف : 35.

(61) ينظر : ميرامار : 48 .

(62) المصدر نفسه : :47 .

(63) المصدر نفسه : 72

(64) المصدر نفسه :13 .

(65) صبري حافظ : تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الابداعية، دراسة في تاثير (الصخب والعنف) على الرواية العربية، مجلة فصول المجلد الثالث، العدد، 1983 : 226 27-ميرامار :87 .

(66) شفيع السيد اتجاهات الرواية المصرية من الحرب العالمية الثانية الى سنة 1967 دار المعارف بمصر، 1978 : 278 .

(67) صبري حافظ : تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الإبداعية : 226، 29-30

(68) نفسه : 226 .

(69) ميرامار : 88 .

(70) ميرامار : 96.

(71) السرد في روايات محمد زفزاف، كتاب الجيب، دار الشؤون الثقافية العامة – دار النشر المغربية، د. ت : 132.

(72) ميرامار : 96.

(73) ينظر: المصدر نفسه : 130.

(74) المصدر نفسه : 96.

(75) المصدر نفسه : 125.

(76) كارل بروكلمان : تـاريخ الـشعوب الاسـلامية، ترجمة امـين فـارس ومـنير البعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت ط8 – 1979 : 368 .

(77) صـبري حـافظ : تنـاظر التجـارب الحـضارية وتفاعـل الرؤيـة الابداعيـة : 26-227 .

(78) الأسـلوب – دراسـة لغويـة وإحـصائية، دار البحـوث العلميـة، القـاهرة، الكويت، 1980: 116 .

(79) نفسه : 119.

(80) ميرامار : 149.

(81) المصدر نفسه : 145.

(82) المصدر نفسه : 168.

(83) صبري حافظ : تناظر التجارب الحضارية : 227 – 228 .

(84) ميرامار : 203.

(85) المصدر نفسه : 213.

(86) المصدر نفسه : 212.

(87) المصدر نفسه : 212.

(88) المصدر نفسه : 203-204.

(89) المصدر نفسه : 238 . وينظر : المصدر نفسه : 209.

(90) المصدر نفسه : 217.

الفصل الثاني
في القصة الشعرية

الفصل الثاني

في لقصة الشعرية

في شعر الزهاوي

مقدمة:

عرفت القصة على نحو ساذج قريب من الحكاية في الشعر العربي القديم، ولفتت أنظار الباحثين في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة، ولكنها نمت وتطورت في الشعر العربي الحديث بتأثير الاتصال بالآداب الغربية.

برزت القصة الشعرية على نحو ناضج ولافت للنظر في شعر خليل مطران (1872 - 1949)، وقد تضمن الجزء الأول من ديوانه الصادر في 1908 طائفة من القصص الشعرية. لهذا عده الباحثون رائد القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث، ورأوا في قصصه الشعرية أهم ما ساهم به من منجزات شعرية[1].

أما جميل صدقي الزهاوي (1863 - 1936) فقد شرع ينظم القصة الشعرية في الحقبة نفسها التي ظهرت فيها قصص مطران، فقد ضم ديوانه "الكلم المنظوم" الصادر في عام 1908 مجموعة من القصص، وربما سبق الزهاوي مطران في هذا الميدان، إذ أن في الديوان قصتين هما "ذكاء" و "سلمى المطلقة" مؤرختين في (1323 هـ - 1905 م). ثم صدر ديوان الزهاوي (1924)، وفيه قسم سماه "الحديث شجون" تضمن طائفة من القصص الشعرية بلغت إحدى عشرة قصة.

لكن الزهاوي لم يحظ بالشهرة التي حظي بها مطران في نظم القصة الشعرية، فقد عني النقاد والدارسون بإبراز هذا الجانب في إبداع مطران، لكنهم لم يعنوا – إلا قليلاً– بالجانب نفسه في إبداع الزهاوي، فقسم من الباحثين الذين درسوا شعر الزهاوي اغفلوا كلياً هذا الجانب في شعره، وقف باحثون آخرون وقفة قصيرة عنده، كما فعل الدكتور ناصر الحاني[2]. ووقف مهدي العبيدي[3] وقفة أطول عند

قصص الزهاوي وحلل بعضها، لكن الدراسة تنقصها الموضوعية بسبب الموقف غير الموضوعي الذي وقفه الباحث، على نحو عام، من شعر الزهاوي وفي الجملة لم توف قصص الزهاوي حقها من الدراسة والتقويم، من هنا كان منطلق هذا البحث الذي يهدف إلى دراسة هذه القصص وتحليلها وبيان خصائصها وتقويمها تقويماً موضوعياً.

كتب الزهاوي هذا اللون من الشعر متأثراً بما قرأه في الآداب الأوربية مترجماً إلى اللغة التركية التي كان يجيدها ويقرأ بها. فهو يقول "قرأت بالتركية ترجمة البؤساء لفيكتور هيجو في مجلدين ضخمين فأعجبتني وأبكتني. وقد قرأت مئات من الروايات المترجمة إلى العربية والتركية، وكان بعضها في منتهى الجودة، ولا أتذكر الأن أسماء مؤلفيها غير أناتول فرانس وشكسبير وغوته والكسندر دوماس وتولستوي وقليل غيرهم"[4].

ومما جعل الزهاوي يكتب القصة الشعرية فضلاً عن تأثره بالآداب الغربية، انه رأى القصة وسيلة ملائمة وأداة صالحة للدعوة إلى الإصلاح والتعبير عن أفكاره الاجتماعية والسياسية، ومحاربة الظلم والآفات الاجتماعية المقيتة.

وفي الوقت نفسه دعا الزهاوي إلى كتابة القصة الشعرية، حب للجديد، وسعيه إلى التجديد في الأدب وغيره، فهو كتب هذا اللون الشعري مثلما كتب المسرحية والملحمة، هذه الأجناس الأدبية التي قلما كان الأدباء والشعراء يطرقونها في زمن الزهاوي.

إن الشعر -كما يقول تشارلتن- ضربأن "فالقصيدة إما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد، وأما إن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها أو بعبارة أخرى إما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي، وإما أن تعبر عن العالم عند الشاعر نفسه. فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً، أما الأخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني"[5]. وسنطبق هذا المفهوم للشعر القصصي

في بحثنا هذا، فنعد شعراً قصصياً يحكي فيها الزهاوي عن العالم الخارجي ويصور أحداثاً وأشخاصاً وبلاداً.

وفيما يأتي دراسة تحليلية لقصص الزهاوي الشعرية:

عقدة القصص وبناؤها :

لّما كانت هذه القصص اقرب إلى الحكاية منها إلى القصة، بات من الضروري أن تكون عقدتها بسيطة لا تعقيد فيها، وبناؤها مهلهلاً لا تماسك فيه.

فالأحداث في القصص لا تبنى على أسس محكمة وواضحة، وهي تنمو وتتطور سريعة، وبشيء من الافتعال يجعل القارئ لا يحس بعنصر 'المكن' فيها، واعني به إحساس القارئ بأن القصة صور واقعية عن الحياة، أن لم تكن قد حدثت فعلا في الحياة، فإنها من الممكن أن تقع في أي زمان ومكان. فقصة 'إلى فزان' تبدأ أحداثها في ليلة شتائية قاسية يطرق خلالها باب احد البيوت حيث يأتي رجال الوالي يطلبون صاحب الدار لأن الوالي أمر بنفيه إلى أصقاع نائية، وذلك لتفوهه كلاما يمس الحكومة. وعلى اثر ذلك تحزن الزوجة وتبكي وبينما تصور القصة خواطر الزوجة ومشاعرها تجاه زوجها المنفي، إذ بها تنتهي نهاية سريعة ومفتعلة ببيتين نعلم منهما أن الزوجة أصيبت بحمى اختل بها عقلها ثم فارقت الحياة:

وبعد قليل مرَّ من نفي زوجها ألمت بها حمى تهد وتصرع
فجنت بها واختل منها شعورها زماناً إلى أن جاءها الموت يسرع[6]

وتتخلل القصص استطرادات وأوصاف طويلة لا مبرر لها إذ ليست لها أية صلة بالقصة. وهي تضعف من اثر القصة في النفوس وتضيع على القارئ فكرتها الرئيسة. فمن ذلك ما نجده في قصة 'مقتل ليلى والربيع' فعقب مقتل ليلى أثناء محاولة نفر من الطائشين النيل منها، ويشكل مقتلها ذروة القصة، تأتي مجموعة من

الأبيات تصور ما يقع عند تشييع جثمانها من بكاء عليها ووصف لمشاعر الأم تجاهها:

حملوا على ظهر المطهم جسمها   ونحوا منازلهم بذي سعدان
لما دنوا من حيهم وفشا الذي   قد كان قامت ضجة النوان
فأقمن من أسف عليها مأتما   فتتن فيه مرارة الأنسان
ولطمن وجها حين من مس الأذى   وشققن جيب الواجد الثكلأن
ونشرن شعراً للرزية صاغرا   وخمشن خدا ذل للحدثان
والأم بين نوائح ونوادب   شمطاء تزفر من احر جنان
تحشو التراب على جوانب رأسها   وتصيح من قلب لها حران
فتقول ويلي بل وويل عشيرتي   للرزء ياليلى وللخسران
لهفي عليك فقد تجرعت الردى   ومن الشبيبة أنت في ريعان
لله أنت وما ملكت من النهى   وجمعت من حسن ومن إحسان
عجلت من الترحال ياليلى وما   قبلت أمك آه من حرماني
وودت إني في مكانك للردى   غرض وانك عنه كنت مكاني(7)

وهكذا لا نلقى في هذه الأبيات شيئاً مما يدخل في بناء القصة يطور أحداثها، وإذا حذفت لما اختل بناء القصة، الأمر الذي ينم على أن بناء القصة مهلهل.

وثمة استطرادات في القصص تعزها النزعة الغنائية التي تطغى على أجزاء منها حيث يغيب عن الشاعر انه ينظم شعراً قصصياً ينبغي أن يسوده الطابع الموضوعي، فقصة "على قبر ابنتها" لا تعدو أن تكون وصفاً لمشاعر أم تجاه ابنتها حية وميتة:

ابنتي زهرتي فيا ربي أحفظ   زهرتي من كوارث الأزمان
يا ابنتي أنت سلوتي ورجائي   وسراجي في ليلة الأحزان
حلمي أنت في منامي وذكرى   حين أدنو من يقظتي في لساني(8)

وفي قصص أخرى يقطع الزهاوي سياق الحديث ليقحم نفسه فيه معلقاً على ما يجري، أو مبدياً رأيه فيما يقع، أو مستخرجاً العبر مما يروي، كما نجد في قصة "طاغية بغداد" حيث يقف السرد فجأة ويخاطب الشاعر مباشرة بطل القصة ناظم باشا:

أيها المستبد في الأمر أيها لا تحارب بظلمك الأحرارا
إنهم قد أبوا -ومن خيم يأبى- حكم عبدالحميد اذ هو جارا
كيف يرضون أن يعيشوا مع الد ستور فيهم كما تشاء أسارى
أن شمس الدستور للقوم لاحت فأضاءت بنورها الأبصارا
أيها المستبد فينا رويدا فلقد جزت ويحك الأطوارا
احذر الشعب انه بركان مطمئن وقد يجيء انفجارا[9]

ولعل نهايات القصص تشكل ابرز جوانب الضعف في بناء القصص، إذ قلما تأتي النهاية طبيعية ومؤثرة تتضافر فرفع عناصر القصة الأخرى، لتجسيد ونقل فكرة القصة الرئيسة إلى القارئ بصورة بليغة ومؤثرة، فثمة قصص تأتي فيها النهاية مقحمة ومفتعلة لا علاقة لها بموضوع القصة وأحداثها.

مثال على ذلك قصة "سليمى دجلة" التي تصور انتحار جارية شابة لاقت الكثير من عسف واستبداد سيدتها التركية. تعقب واقعة الأنتحار عدة أبيات يستخلص فيها الشاعر العبرة من أحداث القصة، وبينها هذا البيت الفلسفي الذي يعبر عن فلسفة الصيرورة:

ولم تكن الأشياء تفنى وإنما إلى صورة من صورة تتغير[10]

واضح هنا أن فكرة البيت مقحمة على القصة، إذ ليست هناك علاقة ما بينها وبين فكرة القصة وموضوعها.

وفي الوقت نفسه تؤدي إلى عكس الغاية التي أرادها من قصته "فَبَعدَ أن يشير الزهاوي في نفسك الحفاظ ويبعث فيك الألم من أجل بطل روايته يسليك بأقواله كأنه يقول لك لا تهتم لأن الذي يسلي النفس علمها بأن بقاء الشيء لا يتيسر والأنسان لا يفنى بل يتحول من صورة إلى صورة"[11].

أما الطريقة التي يتبعها الزهاوي في عرض وتقديم الأحداث فهي طريقة السرد المباشر، اعني أن الشاعر يرويها بنفسه بأسلوب مباشر، ويستنبط منها الدروس والعبر يضعها جاهزة أمام القارئ.

وقد يجمع الزهاوي بين طريقتين في القصة الواحدة، كما فعل في قصة "سلمى المطلقة" حيث تعرض بداية القصة بأسلوب الترجمة الذاتية، اعني أنها تروي بلسان بطلة القصة، أما ما بعدها فيعرض بأسلوب السرد المباشر، كما هو الشأن في سائر القصص[12].

الشخصيات

اختار الزهاوي أغلب شخصيات قصصه من الطبقات والفئات المروحة والمسحوقة في المجتمع، وصورها وهي تعاني اشد المعاناة ضروباً مختلفة من الجور والبؤس والحرمان، ويسود حياتها المرض وأحياناً الجنون، وتنتهي إلى نهاية مأساوية. والزهاوي على نحو عام لا يُعنَى برسم شخصياته والكشف عن أبعادها وتسليط الضوء على أعماقها وخفاياها، وذلك بسبب غلبة طابع الحكاية على القصص، والحكاية -كما هو معروف- لا تعنى برسم الشخصيات قدر ما تعنى بالأحداث من هنا لا نلقى في القصص شخصيات ذات قسمات دقيقة ومتميزة، بل شخصيات تكاد تكون أنماطاً ونماذج بشرية تتسم بسجايا مثالية وصفات عامة، فهي إما خيرة وأما شريرة. ففي قصة "طاغية بغداد" يقدم الزهاوي بطلة القصة "سارة" بمجموعة من الصفات والأحكام المثالية العامة:

بنت قوم لم يدنس العرض فيهم بقبيح من سراة النصارى

اسمهـا "سـارة" وتلـك فتـاة رزقـت حيتـا طبـق الأقطـارا
جمعـت إحسـاناً وحسـناً وعلمـاً وحيـاء وعفـة ويسـارا
وحنـوا علـى اليتـامى وعقـلاً أكبرتـه جاراتهـا إكبـارا
تحسب المبصرين أعينها النجـل سكارى وما هـم بسكـارى[13]

على أننا نلمح في بعض القصص شخصيات لها ملامح إنسانية تعطيها شيئاً من الفردية مثل بطلة قصة "سليمى ودجلة" التي نلقاها –بعد أن يقع عليها أذى وإجحاف كبير– تعيش قلقاً وحيرة نفسية وتصور القصة ما يدور في نفسها من خواطر وقلق وحيرة نفسية، في هذا الموقف حيث تقف وقد ضاقت بالحياة، حائرة تواجه نفسها:

أأهرب من وجه الرزايا إلى الفلا إلى الغاب أن الغاب لا شك استر
ولكنني لا اهتدي لسبيله فهل من دليل لي لدى الله يوجر
وهب أن لي ذاك الدليل وإنني هربت فهل يألو عن البحث جعفر
إذ ظفرت بي عنده يد سيدي فان زليخا من عذابي تكثر
وأحس من اللوذ بالموت انه على غيره عند الضرورة يؤثر
فان المنايا لا يرجعني إلى زليخا وان كانت بذلك تأمر
أموت أجل إني أموت ففي الردى نجاتي التي مازلت فيها أفكر[14]

فالشخصية هنا لا تقدم على الفعل مباشرة، كما هي حال الشخصيات المسطحة، بل تفعل ذلك بعد تردد وصراع، الأمر الذي يعطيها شيئاً من الثراء والفردية.

والزهاوي يعمد في رسم شخصياته إلى الطريقة التحليلية إذ يرسم شخصياته من الخارج ويوضح أفكارها ويحلل عواطفها ويعلق على تصرفاتها بأسلوب مباشر دون أن يدع الشخصية تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها

الخاصة[15]. لهذا لا يأتي الحوار في القصص -إلا نادراً- أداة ووسيلة للكشف عن الشخصيات، لأن الزهاوي هو الذي يؤدي هذه الوظيفة بنفسه. أعني انه يرسم الشخصية بالسرد والحديث المباشر عنها.

البيئة

لا تعنى القصص على نحو عام بتصوير البيئة التي تجري فيها أحداثها ولا تلتفت في الوقت نفسه إلى إبراز دور البيئة في سلوك الشخصيات وتفسير الحالات النفسية التي نحياها. من أجل ذلك لا نلقى في القصص بيئة لها خصوصية وقسمات محددة، بل بيئة تتسم بالعمومية والشمول. لكنّ وصف الطبيعة يأتي في بعض القصص ليجلو نفوس الشخصيات وكوامنها النفسية. مثال على ذلك قصة "سليمى ودجلة" حيث تأتي الأوصاف الجميلة للطبيعة لتكشف النقاب عمّا يدور في نفس بطلة القصة "سليمى" من حزن وتجهم، وذلك لأن هذه الأوصاف للطبيعة ترد نقيضاً للحالة النفسية التي تسود سليمى:

سليمى ارتقت في سطحها بعد هجمة   من الناس في الأطراف والليل مقمر
تفكر في الليل الذي ازدان جوه   بما فيه من نجم يغيب ويظهر
وإشراق وجه الماء بالبدر لامعاً   عليه من الأنوار ثوب محبر
كأن الصبا -ما اولع النفس بالصبا-   على الماء آلافا من الماس تنثر
رأت كل شيء في الطبيعة غيرها   جميلاً به تجلى العيون وتنبهر
ولكنها دون الخليقة كلها   من الوجه يمحى حسنها ويغير[16]

وفي قصة "إلى فزان" يأتي وصف الطبيعة وسيلة لخلق عوامل الإثارة والتشويق في القصة حتى يتابعها القارئ بشغف وحماسة. فالقصة تبدأ بهذه الأبيات التي تجسد صورة حية ومخيفة للطبيعة حيث يدور حدث القصة:

شتاء وريح في دجى الليل زعزع   يكاد بها سقف المنازل يقلع

ورعـد يـصم الأذن صـوت دويـه   وبـرق سـحاب بالتتـابع يلمـع
لقد حاربت بعض الطبيعة بعضها   فـزال بهـا الأذى وصـال المرفـع
سماء بداجي الليل قد ثار غيظها   وارض بمـا فيهـا تـئن وتجـزع(17)

والجو العام السائد في القصص جو اسود قاتم فتكشف فيه الظلمة طريق الأنسان، وتجري الأمور فيه على نحو شاذ يقود الأنسان إلى مصير مؤلم ومأساوي.

الغاية والهدف

لم يرم الزهاوي في قصصه الشعرية إلى أغراض فنية، بل إلى تجسيد موقفه تجاه ما كان يجري في مجتمعه وعصره، والدعوة إلى أفكار إصلاحية كان يتحمس لها.

فالزهاوي –كما هو معروف– مصلح اجتماعي وشاعر فكرة، غايته الأولى والرئيسة أن يأتي في الشعر بأفكار ومعان تصلح الفاسد وتقوم المعوج وتحارب النقائص والرذائل، حتى أخرجه بعض الباحثين من حظيرة الشعراء وعدوه عالماً وفيلسوفاً ومصلحا اجتماعيا.

تدور قصص الزهاوي على مساوئ ونقائص اجتماعية وسياسية تنبه عليها الزهاوي وأدانها، ودعا الحكومة والمجتمع إلى القضاء عليها.

ففي قصة "أسماء" يدين الزهاوي زواج العذارى بالشيوخ، ويدعو إلى قيام الزواج على الحب والتفاهم، وإلا فانه ينتهي إلى كارثة، وفي "طاغية بغداد" يندد بطغيان الولاة واستبدادهم وجورهم وفجورهم الذي يدفعهم إلى هتك عفاف العذارى. وفي "أرملة الجندي" يستصرخ ضمير الحكومة حتى تنصف وترعى أرامل الجنود الذين يقضون في الحروب بدلا من تركهن لمصير اسود يجر عليهن الجوع والفقر والمرض، تدين قصة "سليمى ودجلة" الحيف العسف الذي يلحقه الأقوياء بالضعفاء لأسباب ومبررات تافهة وتصور "إلى فزان" عواقب نفي الأحرار إلى أصقاع نائية وما يجرّ ذلك من كوارث على ذويهم، أما قصتا "مقتل ليلى والربيع" و "سعاد

بعد زوجها" فتجسدان فقدان الأمن في البلاد وما ينجم عنه من ويلات تصيب الأبرياء وتودي بهم.

وهناك قصص لا تتوافر فيها فكرة اجتماعية أو سياسية معينة مثل قصة "الغريب المحتضر" التي تدور على شاب يعيش بعيداً عن أهله و دياره، يصاب بالسل ويموت وحيداً، وحين يصل نعيه إلى أهله يبكون عليه، وتموت زوجته حزناً عليه.

فالقصة تتسم بسمات رومانسية تشيع في الآثار التي تنتمي إلى هذه المدرسة، فهي تعزل المشكلة عن واقعها فلا ندري لماذا صار الشاب بعيداً عن أهله، وكيف أصابه السل...الخ.

تجسد الفكرة في أغلب القصص الأحداث وسلوك الشخصيات اعني أن (الفكرة الرئيسة للقصة وغايتها الأساسية وليس الأفكار الثانوية التي يقولها الزهاوي بنفسه مباشرة) تأتي بأسلوب غير مباشر لأن القارئ يعرفها ويستنتجها من خلال سير الأحداث وأفعال الشخصيات.

لكن الفكرة في قصص أخرى، ترد على نحو مباشر، يقولها الزهاوي بنفسه في نهاية القصة، كما نجد في قصته "أرملة الجندي" التي تنتهي بهذا البيت الذي يخاطب الزهاوي أرملة الجندي وهي تمد يدها للسؤال، ويلخص فكرة القصة:

أأرملة الجندي لا تخجلي فمن حقوق العلى أن الحكومة تخجل[18]

اللغة

لعل اهتمام الزهاوي بالفكرة والمعنى في الشعر، صرفَه عن الاهتمام باللغة والعناية بها "لذا قلّ اهتمامه باللغة وتطلب منها أن تكون سهلة يقتنصها كيفما عرضت له، ولا يقصد منها مقدة المتربص فيستميل إليه فتأتيه طيعة... فالسهولة صفة واضحة في لغته، وربما جنحت هذه السهولة إلى المستوى الذي لا يبعدها عن حديث الناس في تخاطبهم واجتماعاتهم"[19]. وهذا ما نجده في لغة قصصه، فهي لغة

سهلة وواضحة لا تقعر فيها ولا تعقيد. وبديهي أن هذه اللغة السهلة الواضحة تنسجم وطبيعة القصة التي يريدها القاص أن تصل إلى اكبر عدد من القراء من مختلف المستويات.

تبدو اللغة في بعض القصص تصويرية تعتمد على الصورة والتشخيص لكن الصورة تأتي لذاتها فلا تحمل جديداً أو شيئاً يمكن أن يغني القصة في تطوير حوادثها أو الكشف عن شخصياتها:

عذراء بارعة الجمال فتية ... في وجهها نور الشبيبة يلمع
خد كنوار الربيع مورد ... ونواظر دعج وجيد أتلع
ربيت وشبت في حماية أمها ... تلهو بمورد الثراء وترفع
حيث الحنان ظلاله ممدودة ... حيث الوداد غصونه تتفرع[20]

فالصورة هنا المتعلقة ببطلة قصة "سلمى المطلقة" لا تحمل إلا صفات وأوصافاً عامة عن "سلمى" تصدق على كل امرأة، فلا تفيد لهذا السبب شيئاً في الكشف عن شخصيتها أو تطوير أحداث القصة، والصور بعضها تقليدية مستمدة مما يشيع في الشعر العربية القديم.

مهفهفة رود كأن قوامها ... قضيب من الليمون غض منوّر
لها نظر كالسيف ماض غرارة ... ووجه كمثل الزهر أو هو أزهر
تكاد بفرع طال منه غدائر ... ثلاث اذا ما اسبلتهن تعثر[21]

أما الشعر الذي نظمت به القصص فهو على نحو عام شعر استطاع الزهاوي أن يطوعه لأغراض القصة، وان كان فيه شيء من التكلف والافتعال، وهو يأتي على الأوزان والبحور التقليدية المعروفة ويلتزم بوحدة الوزن والقافية، عدا قصة

"على قبر ابنتها" التي تتنوع فيها القافية، ويبدو الشعر متأثراً بالقديم، ولعلّ من أوجه هذا التأثر ما نجده في هذا البيت:

فيا موت زر إن الحياة تعاسة ويا نفس جودي إن دهرك يبخل[22]

يذكرنا هذا البيت ببيت ابي العلاء المعري المعروف:

فيا موت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جدي إن دهرك هازل

أرملة الجندي

الا إنما هذا الذي لك انقل له مثلما ارويه أصل مؤصل
قضى احد الضباط في الحرب نحبه وكان إذا دارت رحى الحرب يبسل
وخلف زوجا قلبها وهن حبه وكان له قلب بها متشغل
من اللاء لم يأتين فاحشة ولا رمين بما منه العقائل تخجل
نوار كشخص للعفاف مجسم فان ذكر الناس العفاف تمثل
ترقرق ماء الحسن في وجهها الذي حكى الزهر في البستان أو هوأجمل
فجل لفقدان الولي مصابها وباتت تناجي الهم والعين تهمل
وقد كان منها الخد كالورد زاهياً فاصبح ذاك الورد بالهم ذابل
ولازم حمى السل ناعم جسمها فأمست على رغم الشبيبة تنحل
ويعرق منها الجسم في كل ليلة وتنفث أحياناً دماً وهي تسعل
وانشب في أحشائها الداء ظفرة فظلت به أحشاؤها تتبزل
سقام بها أعيا الأطباء برؤه إذا لم يعنها الله فالأمر مشكل
أمكروب داء السل هل أنت عارف لمن أنت تؤذي او بمن أنت تنكل
أرحها فما أبقت إلا حشاشة بها حكمها عما قريب سيبطل
ترأف فقد مزقت أحشاء صدرها أأنت بها حتى الممات موكل
وفسّح لها في العمر وارحم شبابها فانك إن أرجأتها أنت مفضل

لـك الله مـن مـسلولة حـان حينهـا وعمــا قليــل للمقــابر ترحــل
وفاجأهــا فقــر فباعــت لدفعــه أثاثـاً بـه قـد كانـت الـدار تجمـل
إلى أن تخلـى البيـت مـن كـل مـا بـه ولم يبـق فيـه مـا يبـاع وينقـل
تجنبهــا الأدنــى وكــل لــدانها اعــرض عنهـا جارهـا المتمـول
هنالـك أبـدى الجـوع ناجـذة لهـا وزاد بهـا الـداء الـذي هـو معضل
فخـارت قواهـا في غـضير شـبابها وحارت فلـم تـدر الـذي هـي تفعـل
كـذلك جـسم المـرء يأكلـه الطـوى إذا كـان لا يلفـى الـذي هـو يأكـل
فـسارت علـى ريـث تـؤم محلـة ترجـى بهـا خـيراً لهـا وتؤمـل
وتزجـى لهـا طفـلا جـيلا إمامهـا كما تستحث الخشف إدماء المغـازل
يجـور إليهـا بالبكـاء فتنحـى عليـه وتـسلى قلبـه وتقبـل
وتمـسح عينيـه اللـتين اذالتـا دموعـا علـى الخـدين منـه تسلـسل
تحـاول أم الطفـل منـع دموعـه ولكنهـا رغمـا عـن الأم تهطـل
خـبير بقـصد الأم يـشكو لهـا الـونى بعينيـه الا انـه لـيس يـسأل
تـروح إلى دار الحكومـة تبتغـي لهـا راتبـاً مـستأخراً لـيس يحـصل
ريـالأن بعـد الـزوج قـد رتبـا لهـا وذلـك نـزر لـيس بـالعيش يكفـل
تقـول لـذى أمـر علـى المـال سيدي إليـك بجـاه المـصطفى أتوسـل
انلـني بفـضل منـك حقـي فإننـا جيـاع إذا لم يعـط مـن أيـن نأكـل
فأوسـعها شـتما ورد سـؤالها وقـال لهـا مـوتي طـوى لـست ابـذل
فعـادت علـى يـأس لهـا مـلء قلبهـا وقـد خنقتهـا عـبرة تتغلغـل
أمالـك أمـر المـال انـك زدتهـا سـقاما علـى سـقم أقلبـك جنـدل
الم تـر أن الـسل المحـل جـسمها وحملـها الإعـواز مـا لا تحمـل
منكـدة قـد طالبتـك بحقهـا فلـو كنـت تقـضيه لهـا كنـت تعـدل
وآبت إلى المـأوى وباتـت علـى طـوى تكابـد طـول الليـل والليـل أليـل
وأعوزهـا زيـت تـنير مكانهـا به والدجىسجف على الأرض مسبل
فجـر إليهـا الليـل أجنـاد دجـوه إذا فـر منهـا جحفـل كـرّ جحفـل

تقول ألا مالي أرى الصبح مبطئاً وعهدي به في سالف الدهر يعجل
فيا ليل ما ادري وقد طلت داجياً اعتبي على الأيام أم أنت أطول
الا ليت أمي لم تلدني أو إنني أتتني المنايا قبل أنى أعقل
برمت بمالي من حياة فإنها شقائي وان الموت منها لأفضل
حياة أمرتها الرزايا كأنما يمازجها منهن صاب وحنظل
وعتبى على الأقدار فهي بما جرت به لم تكن -استغفر الله- تعدل
فيا موت زر إن الحياة تعاسة ويا نفس جودي إن دهرك يبخل
وما سفري إن مت ينأى وإنما إلى بطنها من ظهرها أتنقل
على أن بطن الأرض للمرء منزل كما أن ظهر الأرض للمرء منزل
ولم أر بين المنزلين تفاوتا سوى أن ذا أعلى وذلك أسفل
ولا مثل بطن الأرض دار إقامة تساوت لنا فيها رؤوس وأرجل
ولست على الشكوى أدوم إذادنا حمامي إلا ريثما التحول
ولكن روحيي لسماء رقيها هنالك من نجم لنجم تجول
إلى أن تلاقي روح زوجي ٔصادق ٔ فتتصل الروحان والبين يخجل
فلو أبصرت روحي على البعد روحه إذاً لمشت روحي إليه تهرول
تقبل روحي روحه وتشمه وتشكو إليه مابها كان ينزل
وقولي له ياروح بعدك عيشنا تعسر حتى عاد لا يتحمل
وأصبح من قد كان بالأمس سائلا باحوالنا عما بنا ليس يسأل
تجنبنا الأدنى ومن كان صاحباً ومن كان يطرينا ومن كان يجمل
وخرّي على أقدامه وتذللي له إن من يهوى أمراً يتذلل
على فمها بأن ابتسام كأنها تشاهد شخص الزوج فيما تخيل
تراه قريب الأرض في الجو واقفاً فلا هو يستعلى ولا هو ينزل
فمدت يداً نحو الخيال مشيرة إليه وقالت وهي في الوقت تسعل
بربك انبئني ألإنك ٔصادقي ٔ قد ازدرت أم أنت الخيال الممثل
فإن كنت إياه فقل غير كاتم لماذا لماذا أنت لا تترل

أصادق أنت السؤل للنفس فاقترب وأنت لها أنت الرجاء المؤمل
فان كان لي ذنب له عفت منزلي فاني لذاك الذنب بالدمع اغسل
إذا ذكرتك النفس جاشت صبابة وفار عليها من غرامك مرجل
تبدل مني كل شيء عهدته ولكنما حبيك لا يتبدل
فهل أنت في حبي كما كنت سابقاً وقلبك كالقلب الذي كنت تحمل
إذا كنت عني أنت وحدك راضياً فكل صعوبات الحياة تسهل
هلمّ إلى جبي فاني مريضة لحمى بها اوصال جسمي تزلزل
وسارع واحضر لي طبيباً مداوياً كما كنت قبلاً إن تشكيت تفعل
ولكنني أخطأت فيما طلبته ذهولاً ومن قاسى الحوادث يذهل
فاني لا ابغي سواك مداويا فأنت طبيبي والشفاء المؤمل
أقم عندنا لا ترحلن فإن تقم فكل نحوسات الزمان ترحل
نعيش كما كنا نعيش بغبطة ونمرح في ثوب السلام ونرفل
فحينئذ لا حادث يستفزنا ولا أحد بيني وبينك يفصل
وغاب فقالت آه بل أنت ميت ولكنما روحي عليك ستقبل
وحانت لصوب الطفل منها التفاتة فقالت وفياض من الدمع مهمل
ولكن صبي من يقوم بأمره إذا زارني حتفي الذي أتعجل
أأترك من بعدي صغيري أحمداً وحيداً بلا حام به يتكفل
وأحمد ريحاني فإن أبتعد فمن يشممه بعدي ومن ذا يقبل
أنسيت تكاليف الحياة التي لوت جناحي على طفل كأحمد تثقل
وأغمي من جوع على الطفل أحمد فصاحت أغث ربي عليك المعول
أطلت عليها عند ذلك جارة لتعلم من في ظلمة الليل يعول
ونادت من الباكي الذي يزعج الكرى وذيل الدجى الضافي على الأرض مدل
أجابت بصوت راجف متقطع وقال أنا ياهذه أنا سُنبلُ
جُعادةُ إن ابني تغيب نفسه من الجوع أن الجوع ويلي يقتل
جعادة إن ابني الوحيد هو الذي به في ليالي وحدتي اتعلل

جعــادة إن الأمــر جــد فــأدركي وللجــار حــق واجــب لــيس يغفــل
فجــاءت إليهــا بالــسراج ونبهــت قوى الطفل حتى عــاد يرنـو ويعقـل
غذتــه بمــا جــاءت بــه مــن مقرهــا فنـــام وباتـــت أمـــه تململـــل
وتــذرف عيناهــا الــدموع وقلبهــا تظــل بــه الأحــزان تعلــو وتــسفل
إلى الــصبح حتــى بــأن فانطلقــت إلى محـــل بـــه أهـــل المـــبرة تنـــزل
عليهـــا ثيـــاب رثـــة ومـــلاءة كأحــشائها في كــل حــين تبــزل
تكفكــف دمعــاً بالبنــان وكلمــا مــشت خطــوة أو خطــوتين تمهــل
تمـــد يمينـــا للـــسؤال ضـــعيفة وتخجـــل مـــنهم حينمـــا تـــسأل
أأرملــة الجنــدي لا تخجلــي فمــن حقــوق العلــى إن الحكومــة تخجــل

قصة "أرملة الجندي" :

تعد هذه القصص أهم قصص الزهاوي وأفضلها فكرة وأحداثاً، فهي صورة صادقة وحية عن مصير امرأة وطفلها بعد أن قضى زوجها الضابط نحبه في الحرب.

يرمي الزهاوي في مستهل القصة أن يشعر القارئ بأن قصته واقعية فيقول:

الا إنمــا هــذا الــذي إليــك انقــل لــه مثلمــا أرويــه اصــل مؤصّــل[23]

تتوالى أحداث القصة سريعة، فالزوجة بعد فقدان زوجهـا في الحـرب يـسيطر عليها هم شديد لأنها كانت تحبه حباً عظيماً، ويصيبها من جراء ذلك السل ويفتـك بجسمها الفض فتكاً مريعاً، ثم يحل في ساحتها الفقر الـذي يـضطرها إلى بيـع أثـاث بيتها، ويتخلى عنها القريب والبعيد ويبدأ صراعها مـع الجـوع، وعنـدما تـذهب إلى دار الحكومة طالبة راتب زوجها تفاجأ بأنه ريالان فقط، فتتوسـل إلى المـسؤولين أن يرفئوا بحالها وحال طفلها اليتيم، لكنها تقابل بـالإعراض والمسبة، وتمـضي الأمـور من سيء إلى أسوأ فتفكر في الانتحار، لكنها ترى أن وحيدها سوف يبقى بـلا حـام

فيزيد وضعه سوءاً. وفي النهاية تقرر أن تمد يدها للتسول حتى لا يفتك الجوع بصغيرها.

إن موضوع القصة حيوي وفكرتها بناءة وإنسانية تتمثل في استصراخ ضمير الحكومة والمجتمع ودعوتهما إلى رعاية أرامل وأيتام الجنود الذين تودي بهم الحروب وترد في السرد فوق ذلك، صور قصصية تجسد بدقة ما يريد أن يقوله الشاعر:

هنالك أبدى الجوع ناجذه لها وزاد بها الداء الذي هو معضل
فخارت قواها في غضير شبابها وحارت فلم تدرِ الذي هي تفعل
كذلك جسم المرء يأكله الطوى إذا كان لا يلقى الذي هو يأكل[24]

وثمة مواقف وصور مؤثرة تعتمد على التكرار، تترك في القارئ أثراً عميقاً وتسهم في الوقت نفسه في إبراز وبلورة فكرة القصة الرئيسة. فعندما يؤثر الجوع في الطفل ويغمى عليه، تستغيث الأم بالجيران فتستجيب لها امرأة تدعى "جعادة" إذ تستفهم ما يجري في بيت جارتها فتجيبها الأم قائلة:

"جعادة" إن ابني تغيب نفسه من الجوع إن الجوع ويلي يقتل
جعادة إن ابني الوحيد هو الذي به في ليالي وحدتي أتعلل
جعادة إن الأمر جد فأدركي وللجار حق واجب ليس يغفل[25]

وعلى الرغم من توافر الأحداث والمواقف المؤثرة في هذه القصص، لا يوفق الزهاوي في التنسيق بينها حتى تتابع منسابة وترتبط معها على نحو منطقي ولا يتخللها حشو واستطراد.

والزهاوي -شأنه في أغلب قصصه- يقحم نفسه في القصة، فيدخل في السرد معلقاً على ما يجري أو مستخلصاً العبرة، فعندما يغلظ مسؤول المال القول

للزوجة حين ترجوه أن ينظر في حالها، يقطع الزهاوي سباق السرد ويشرع في مخاطبته قائلا:

أمالك أمرُ المال إنك زدتها سقاما على سقم أقلبك جندل
ألم تر أن السل المحل جسمها وحملها الأعواز ما لا تحمل
منكدة قد طالبتك بحقها فلو كنت تقضيه لها كنت تعدل[26]

وفي الوقت نفسه يفرض الزهاوي آراءه وما يجول في ذهنه فرضاً على شخصياته فيجعلها تفكر أو تنطق بما لا يتفق ومستواها، أو لا يتفق مع الموقف الذي تكون فيه الشخصية، مثال على ذلك هذا الحوار الفردي "حوار مع النفس" الذي يدور في نفس الزوجة وهي تفكر في الأنتحار والموت:

وما سفري إنْ مت ينأى وإنما إلى بطنها من ظهرها أتنقل
على أن بطن الأرض للمرء منزل كما أن ظهر الأرض للمرء منزل
ولم أر بين المنزلين تفاوتا سوى أنّ ذا أعلى وذلك أسفل[27]

فهل يعقل أن يفكر الأنسان على هذا النحو ويفلسف الأمور وهو يريد أن يختار الموت وقد تجمعت في ساحته المصائب والشدائد؟

خاتمة

كان الزهاوي رائداً في نظم القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث فقد نظم مجموعة من القصص الاجتماعية في مطلع القرن، جسد فيها ما كان يجري في مجتمعه وموقفه منه.

تنحو قصص الزهاوي منحى رومانسياً إذ يغلب عليها جو قاتم وحزين، وتحتل فيها المصائب حيزاً كبيراً، وتنتهي بالموت والفواجع، لكن النقد السياسي والاجتماعي الذي تتضمنه يشكل فيها معلماً واقعياً فالقصص لا ترجع أسباب الويلات والشرور التي تحل في ساحة الأنسان إلى قوى غيبية ومجهولة كالقدر والزمان والدهر، بل إلى قوى دنيوية معلومة كالأنظمة السياسية والاجتماعية السائدة في البلاد، فجذور المصائب كالفقر والجور تعزوها القصص إلى النظام السياسي في العراق في مطلع القرن.

وتتوافر في القصص مقومات القصة المعروفة كالحدث والشخصيات والفكرة، لكن من جهة أخرى، تبرز فيها عيوب فنية أهمها وجود تفاصيل واستطرادات لا ضرورة لها، وتدخل الشاعر في السرد، وقلة العناية برسم الشخصيات، وافتقارها إلى البراعة والتسلسل المنطقي في قص الأحداث وربط بعضها ببعض.

يقول عز الدين إسماعيل عن العلاقة بين الشعر والقصة "لابد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فليس يكفي إذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يسردها علينا نثراً، وليس يكفي كذلك أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها في أي مستوى من مستويات التعبير. لا بد إذن أن يجعلني الشاعر في كل لحظة، وفي كل كلمة، أحس بالشعر، وفي الوقت نفسه أحس بالقصة. وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام، وإنما تستفيد القصة من

الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية، فهي بنية متفاعلة يستفيد كل شق فيها من الشق الاخر وينعكس عليه في الوقت نفسه[28] واضح أن هذا لا ينطبق على قصص الزهاوي، فهو لم يستطع أن يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فظل الشعر في أغلب القصص مجرد زينة أو حلية لم يثرها الا في حدود ضيقة. على أننا لا نستطيع أن نلغي هذه القصص بحجة هذه العيوب السائدة فيها كما فعل بعض الباحثين[29].

ونحن لا نستطيع أن نقوم هذه القصص تقويماً موضوعياً، إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقبة الزمنية التي ظهرت فيها، ومستوى خصائص القصة العربية آنذاك، إن هذه العيوب التي نراها في القصص كانت معروفة في القصة العربية النثرية في مطلع القرن، وظلت فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وليس من الطبيعي أن تكون بواكير الأعمال الأدبية ناضجة وخالية من السلبيات.

من أجل ذلك نذهب إلى القول بأن للزهاوي الفضل في إدخال هذا اللون الشعري إلى الشعر العربي الحديث وربطه بالواقع، ولئن كانت في عمله سلبيات، فإنما هي سلبيات البواكير والبدايات كما أن "هذا اللون الشعري عند الزهاوي ذو قيمة اجتماعية تستطيع أن تتقصى منه ما شغل زمانه وبعض الأحداث التي عاصرها وترى فيه التفاتات إنسانية صادقة"[30].

المصادر

1. انس داود: **رواد التجديد في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل – القاهرة – 1975.

2. تشارلتن: **فنون الأدب**، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1945.

3. جميل صدقي الزهاوي: **ديوان جميل صدقي الزهاوي**، ج1، الكلم المنظوم والرباعيات، عني بنشره وترتيبة محمد يوسف نجم، مكتبة مصر، د.ت: ديوان جميل صدقي الزهاوي، ط2، دار العودة، بيروت – 1979.

4. عبدالحميد الرشودي: **الزهاوي دراسات ونصوص**، دار مكتبة الحياة، بيروت – 1966.

5. عز الدين اسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة – دار الثقافة، ط3، بيروت – 1972.

6. محمد يوسف نجم: **فن القصة**، ط3، بيروت للطباعة والنشر، 1959.

7. مهدي العبيدي: **حقيقة الزهاوي**، مطبعة الرشيد، بغداد، 1947.

8. ناصر الحاني: **محاضرات عن الزهاوي**، معهد الدراسات العربية العالية، 1954.

القصة الشعرية
في شعر الرصافي

في بحث سابق لي[*]. درست القصة في شعر الزهاوي، وعددته رائد القصة الشعرية في الأدب العراقي الحديث. وفي هذا البحث أرمي إلى إتمام هذا الموضوع فادرس القصة في شعر معروف الرصافي الذي بدأ ينظم القصة الشعرية في المدة نفسها التي ظهرت فيها قصص الزهاوي الشعرية، فديوان الزهاوي الذي ضمّ قصصه طبع في عام 1908، على حين طبع ديوان الرصافي الذي ضم قصصه في عام 1910.

وفي الوقت نفسه يلوح شبه واضح بين موضوعات قصص الشاعرين وسماتها الفنية، وهو ما يحدوني إلى القول بأن الرصافي ربّما تأثر بقصص الزهاوي، إلى جانب تأثره بقصص المنفلوطي النثرية، وتأثره ببعض الشعراء الأتراك مثل نامق كمال، وقد ترجم له الرصافي رواية (الرؤيا) وطبعها في عام 1909[31]. أي أن من بين العوامل التي دفعت الرصافي إلى نظم القصة الشعرية إطلاعه على قصص الزهاوي والمنفلوطي والقصص التي كان يقرؤها في التركية التي كان يجيدها والقصص الأوربية المترجمة. زد على ذلك حب الشاعر للاطلاع، فالمعروف عن الرصافي انه ((لم يهدف إلى أن يكون شاعراً وإنما كان قد هيأ نفسه ليكون مصلحاً اجتماعياً، واتخذ من الشعر أداة لذلك الإصلاح ونشرهِ بين الناس))[32]. والقصة – بلا شك – خير أداة لتحقيق هذه الغاية.

وعلى الرغم من وضوح هذا الموضوع في شعر الرصافي وأهميته، لم يعنَ به الباحثون في عشرات الكتب والمقالات التي كتبوها عن الرصافي، فبعض الباحثين فطن إلى هذه القصص وأشار إليها إشارات سريعة، وبعضهم لخّص مضامينها، وآخرون لن يتطرقوا إليها قطّ.

يُعد عبد القادر المغربي أول من تنبه على قصص الرصافي فقال في المقدمة التي كتبها للديوان ((وللرصافي طائفة من القصائد ضمنها قصصاً، يخيل إلى سامعها أنها واقعية لا خيالية كقصيدة (الفقر والسقام) و (المطلقة) و (اليتيم في العيد) وغيرها))[33]. لكن المغربي من جانب آخر لم يعد هذه القصائد من الشعر القصصي، وذلك لأن الشعر القصصي عنده هو الشعر الملحمي حسب، فقال: "على أن قصص الرصافي هذه ليست مما ينطبق عليه اسم (الشعر القصصي) كالياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي، إذ أنهم اشترطوا فيه أن يكون قصيدة مقصّدة لا تقل أبياتها عن بضعة الاف بيت، وان يتغنى فيها بسرد أساطير الأمة في فجر حياتها ووصف حروبها وبطولة أبطالها وممزوجاً كل ذلك بأخبار آلهتها ..."[34].

ومن الباحثين الذين أشاروا إلى القصص ولخصّوا مضامينها الدكتور داود سلام الذي عدّ "القصة في شعر الرصافي أهم باب من أبواب شعره فقد ترك لنا أوصافاً مختلفة لجوانب عديدة في المجتمع العراقي .. أن أول قصة له (أم اليتيم) عن أم أرمنية مسيحية قتل زوجها في عصيان المسيحيين ضد الترك."[35]. وعدّ من القصص قصائد ليست قصصية مثل (السجن في بغداد) [36].

ومن الباحثين من افرد مبحثاً للقصة الشعرية عند الرصافي ولكنه لم يثبت فيه إلا ما قاله المغربي وداود سلام[37]. أما الدكتور صالح جواد طعمة فقد لخصّ قصتين للرصافي هما (المطلقة) و (اليتيم في العيد) [38]. وذهب باحثون إلى أن القصة الشعرية تمثل احد مجالات التجديد عند الرصافي[39].

نصل من كل ذلك إلى أن قصص الرصافي لم تنل حظها من الدراسة والتقويم. من هنا كان هذا البحث الذي عني بتحليل هذه القصص وتبيان خصائصها الفنية وتقويمها تقويماً موضوعياً. وقد بدأت بتحليل اتجاهات القصص فدراسة مقدمتها وبنائها، وكيف رسم الشاعر شخوص قصصه، بعد ذلك تناولت العلاقة بين القصص والشعر الذي نظمت به، وأخيراً حللت إحدى هذه القصص.

أما القصص فهي (أم اليتيم ص36) و (المطلقة ص54) و (اليتيم في العيد ص58) و (الفقر والسقام ص64) و(الأرملة المرضعة ص206) و (هولاكو والمستعصم ص370) و (أبو دلامة والمستقبل ص376)

وهناك قصائد تمتلك ملامح قصصية هي (الصديق المضاع ص122) و (اليتيم المخدوع ص158) و (من ويلات الحرب ص213) و (ابن جبران ص336) و (المهجورة ص353).

اتجاهات القصص

يغلب على قصص الرصافي الاتجاه الاجتماعي فهي تجسيد لمشكلات وقضايا اجتماعية كمشكلة الفقر والمرض والطلاق والفتن والحروب،، أن ما يلفت نظرنا في هذه القصص عنايتها بكل ما لهُ صلة بالبؤس والحرمان. لقد دفع حب الشاعر الناس وتعشقه للخير إلى ذكر مظاهر البؤس والفاقة والإكثار من وصفها في شعره وحث الناس على محاربتها[40].

فموضوع قصة (المطلقة) هو الطلاق التعسفي القائم على أسباب واعتبارات تافهة غير معقولة، فنجيب يطلق زوجته الجميلة والعفيفة على الرغم من الحب القوي الذي يربط بينهما تنفيذاً لقسم اقسم به لبعض أصدقائه الذين أثاروا غضبه بمسألة عليها خلاف، ويفتي بالطلاق ويعدّه طلاقاً بائناً بعض المتشددين، ويظل الزوجان في حسرة وألم دون أن يستطيعا فعل شيء. اما موضوع (اليتيم في العيد) فيتمثل في البؤس والحرمان اللذين يسببهما الجور والطغيان، فالشاعر يلقى في صبيحة عيد صبياً تلوح عليه إمارات البؤس فيتبعه إلى حيث يسكن وهناك يعرف قصته فهو يتيم يتولى أمره خاله، لكن الخال سرعان ما يزج به في السجن بسبب حقد رئيس الشرطة عليه، وهو بريء لأن العدل مفقود.

وأما موضوع قصة (أم اليتيم) فهو المآسي والويلات التي تخلفها الفتن في المجتمع، ففي ليلة يسمع الشاعر أنات امرأة فيصل في الصباح إلى بيتها ليرى امرأة

وابنها يتبادلأن البكاء بسبب الجوع والحرمان، ويسألها الشاعر عن مصابها فيعرف أن زوجها قضى في فتنة طائفية، الأمر الذي جعلها وابنها ينتهيان إلى هذا المصير.

وبين قصص الرصافي قصتان تأريخيتان هما (هولاكو والمستعصم) و (أبو دلامة والمستقبل) تقومان على أحداث تاريخية تدور على شخصيات معروفة، من أجل الدعوة إلى أفكار معينة.

فالقصة الأولى تسجل مصرع الخليفة العباسي المستعصم بالله على يد التتر بسبب ضعف الخليفة وسوء تدبيره وخيانة وزيره ابن العلقمي الذي يعين هولاكو على دخول بغداد وإصابتها بويلات وجروح لا تزال بغداد – كما يقول الرصافي – تعانيها، وكأن الشاعر بربطه بين الماضي والحاضر يحذّر من المصير نفسه لبغداد، لوجود العوامل نفسها التي أدت إلى وقوع الكارثة في الماضي:

وقد أثخنت بغداد من بعد قتله جروح بوار جاء بالحجج الشهب
وما إندملت تلك الجروح وإنما ببغداد منها اليوم ندب على ندب[41]

أمّا القصة الثانية (أبو دلامة والمستقبل) فتصور الشاعر أبا دلامة وهو يدعو إلى السلم ويستهجن الحرب، وغاية الشاعر فيها إدانة الحروب.

والقصص على نحو عام قصص واقعية وهادفة تحمل أفكاراً إصلاحية تتعلق بقضايا ومشكلات اجتماعية وسياسية. وهي تعزو أسباب هذه المشكلات إلى قوى دنيوية معلومة كالمجتمع والنظام السياسي وعلى نقيض الاتجاه الرومانسي الذي يعزو أسباب المشكلات إلى قوى غيبية كالدهر والقدر والزمان. لكن عيب هذه الأفكار هو ورودها في أغلب القصص في أسلوب تقريري مباشر يسيء إلى جماليات القصة. مثال ذلك ما نراه في خاتمة قصة (المطلقة):

ألا قل في الطلاق لموقعيه بما في الشرع ليس له وجوب

فلـــو تم في ديـــانتكم فلـــوا يــضيف ببعــضه الــشرع الرحيــب
أراد الله تـــــسيراً وأنــــتم مــن التفــسير عنــدكم ضــروب[42]

ومثل ذلك ما نقرؤه في خاتمة قصة (اليتيم في العيد):

نهوضــاً إلى العــز الـصراح بفرحــةٍ تخّــر لمرحاهــا الطغــاة وتركــع
ألا فاكتبوا صك النهوض إلى العلى فــإنيّ علــى مــوتي بــه لموقــع[43]

عقدة القصة وبناؤها

تغيب العقدة في بعض قـصص الرصـافي حيـث لا يكـون ثمـة حـدث تـام، فالقصة لا تعدو أن تكون لقاء بين الشاعر وشخصية تعـاني مـشكلة، يتبـادل معهـا الشاعر الحوار، وتنتهي القصة دون أن يحدث شيء ذو بال، كمـا هـو شـأن قـصص (الصديق المضاع) و (ابن جبران) و (المهجورة)، أو تكـون القـصة خلاصـة لحادثـة شهدها الشاعر أو خبر سمع به، كما هو شأن قصة (اليتيم المخدوع).

على أن هناك قصصاً تقوم على عقدة، فتبدأ بحدث ينمو ويتطور حتى يـصل النهاية مثل قصص (الفقر والسقام) و (اليتيم في العيـد) و (أبـو دلامـة والمـستقبل) لكن سير الحدث وتطوره لا يتم على نحو طبيعي سـليم، وذلـك لكثـرة مـا يـرد في القصة من حشو واستطراد وتفاصيل ومواعظ يقدمها الشاعر بنفسه، وهو مـا يجعـل بناء القصص ضعيفاً يفتقر إلى التماسك والإحكـام. فقـصة (اليتـيم في العيـد) تبـدأ بمقدمة طويلة يتحدث فيها الشاعر عن صباح العيد والتناقضات التي تـرى فيـه مـن مظاهر الفرح عند الأغنياء ومظاهر الحزن والبؤس عند الفقراء.

أطلّ صباح العيد في الـشرق يـسمع ضـجيجاً بـه الأفـراح تمـضي وترجـع
صـباح بــه تبـدى المـسرة شمــسها ولـــيس لهـــا إلا التـــوهم مطلـــع
صباح به يختـال بالوشـي ذو الغنـى ويعــوز ذا الأعــوام طمــر مرقــع

صباح به يكسو الفتي وليده ثياباً لها يبكي اليتيم المضيّع
صباح به تغدو الحلائل بالطي وترفض من عين الأرامل ادمع
ألا ليت يوم العيد لا كان أنه يجدد للمحزون حزناً فيجزع
يرينا سروراً بين حزن وإنما به الحزن جدّ والسرور تصنع
فمن بؤساء الناس في يوم عيدهم نحوس بها وجه المسرة أسفح
قد أبيض وجه العيد لكن بؤسهم رمى نلتا سوداً به فهو أبقع[44]

ثم يسترسل الشاعر في وصف الشمس في خمسة أبيات على نحو لا مبرر له، بعدها يصف المكان الذي يقع فيه الحدث حيث يلفت نظر الشاعر، بين الجمع، صبي بائس يثير عطفه، فيصل إلى الحي الذي يسكن فيه حيث يلقى عجوزاً يسألها عن الصبي فتطلعه على أمره كيف مات أبوه وتكفله خاله، غير أن رئيس الشرطة يعتقل خال الصبي وهو بريء، فيترك الصبي وأمه وحيدين لا معيل لهما. ويخيل إلى القارئ هنا – بعد أن تجلى أمر الصبي – أن القصة قد انتهت لأن العقدة حلت لكن القارئ يفاجأ بمقطع جديد يتكون من احد عشر بيتاً يتحدث فيه الشاعر عن عودته إلى ميعاده عند صحبه الذين تركهم، ونقاشه معهم فيما رأى والدروس والعبر التي خرج بها من ذلك[45].

إن هذه الأبيات ((لا تصلح أن تكون خاتمة لهذه القصة، وكان حرياً أن تنسلخ منها لتكون قصيدة ذات عنوان مستقل)) [46].

لعل أهم ما يسيء إلى بناء القصص تدخل الشاعر الذي غالباً ما يقطع سياق القصص سارداً حكماً ومواعظ تجمد حدث القصة وتجعل الشعر أقرب إلى الشعر الغنائي والتعليمي منه إلى الشعر القصصي. في قصة (من ويلات الحرب) يلقى الشاعر في الطريق امرأة من ضحايا الحرب، فيصفها ويحاورها، وفجأة يقف الحدث، لأن الشاعر راح يسرد المواعظ والحكم التي تذكرنا بمواعظ المنفلوطي في (نظراته) و (عبراته):

فرحت من عجبي منها ومن جزعي أبكي لها بين ترجيع وتسبيح
من ليس يبكيه من أبناء جلدته بكاؤهم فهو من جنس التماسيح
ولا يقوم بعبء المجد مضطلعاً من لا يقوم إلى إنهاض مفدوح
وما السعادة في الدنيا بحاصلة إلا باسعاد أطلاحٍ مرازيح
أن المروءة شيء لا تناوشه إلا سواعد أجواد مساميح(47)

الشخصيات

يلاحظ على شخصيات قصص الرصافي أن عددها لا يتجاوز في الغالب اثنين أو ثلاثاً، والشاعر نفسه يكون في معظمها إحدى شخصياتها. والشخصيات يختارها الرصافي عادة في القصص الاجتماعية من الفقراء والمحرومين كالعمال والنساء الأرامل والمطلقات والأطفال اليتامى. أما في القصص التاريخية فيختارها من الملوك والأمراء والشعراء.

لكن الرصافي لا يعنى – شأنه شأن أغلب شعراء القصة الشعرية – برسم شخصياته إذ لا يعطينا إلا نتفاً وأوصافاً مثالية عامة لا تبدو الشخصية من خلالها شخصية حية متميزة لها خصوصيتها، وإنما تبدو مسطحة أو إنموذجاً بشرياً عاماً. وهذه الأوصاف أغلبها يتعلق بالبعد الشكلي للشخصية وليس البعد النفسي. في قصة (المطلقة) نجد الشاعر يصف بطلة القصة في تسعة أبيات، لكننا من خلالها لا نعرف شيئاً ذا بال عن هذه المرأة:

بدت كالشمس يحضنها الغروب فتاة راع نضرتها الشحوب
منزهة من الفحشاء خود من الخفرات آنسة عروب
نوار تستعبد بها المعالي وتبلى دون عفتها العيوب
صفا ماء الشباب بوجنتيها فحامت حول رونقه القلوب
ولكن الشوائب أدركته فعاد وصفوه كدر مشوب
ذوى منها الجمال الغضّ وجدا وكاد يجف ناعمه الرطيب(48)

على أن الرصافي في بعض قصصه يسعى إلى رسم سلوك الشخصية بوضوح ملقياً الضوء على الدافع الذي يقف وراء سلوكها، كما فعل في قصة (هولاكو والمستعصم) حيث عزا خيانة ابن العلقمي إلى فتنة حدثت في الكرخ سببت قتلاً ونهباً للطائفة التي ينتمي إليها[49].

والشاعر في رسمه لشخصياته يستخدم الطريقة التحليلية، إذ يتولى الشاعر بنفسه تحديد ملامح الشخصية وصفاتها. لكن الشاعر يدع الشخصية أحياناً لتعبر عن نفسها بسلوكها وحوارها ، غير أن هذا الحوار يأتي متكلفاً ثقيلاً ينمّ على أن الشاعر هو الذي ينطق بالحوار وليس الشخصية. ففي قصة (المطلقة) تلقى البطلة بعد إنفصالها عن زوجها الذي كانت تحبه ويحبها تتحدث مخاطبة زوجها بهذا الحوار المصطنع:

لئن فارقتني وصددت عني فقلبي لا يفارقه الوجيب
وما أدماء ترتع حول روض ويرتع خلفها رشأ ربيب
فما نفتت إليه الجيد حتى تخطفه بازمتيه ذيب
فراحت من تحرقها عليه بداء مالها فيه طبيب
تشمّ الأرض تطلب منه ريحاً وتنحب والبغام هو النحيب
وتمزع في الفلاة لغير وجه واونة لمصرعه تشوب
باجزع من فؤادي يوم قالوا برغم منك فارق الحبيب[50]

ويجيبها الزوج بحوار أكثر ثقلاً وتصنعاً:

خذي من نور رنتجن شعاعا به للعين تنكشف الغيوب
والقيه بصدري وانظريني ترى قلبي الجريح به ندوب[51]

القصة والشعر

من شروط القصة الشعرية أن تتوازن فيها العناصر الشعرية والقصصية. بحيث نحس في كل كلمة بالشعر وفي الوقت نفسه نحس بالقصة، وأن تستفيد فيها القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية ..[52].

صحيح أن مثل هذا التوازن وتبادل الفائدة بين الشعر والقصة ليس يسيراً على الشاعر تحقيقه في القصة الشعرية، لكن يظل الشاعر مطالباً بتحقيق قدر من ذلك حتى تكون القصة الشعرية متقنة ومحققة الغاية التي تكتب من أجلها.

والرصافي على نحو عام لا يوفق إلى تحقيق ذلك في قصصه الشعرية حيث يختل التوازن بين الشعر والقصة، وفي الوقت نفسه يغيب هنا التعبير الموحي والتفصيلات المثيرة الحية. إن الرصافي يعنى بإحداث التأثير في النفوس عن طريق موسيقى الشعر والتكرار وبعض الصور الحية، لكن هذا التأثير سرعان ما يضيع وسط التفاصيل غير الضرورية التي تزخر بها القصص، ومواعظه التي يقدمها هنا وهناك، والقوافي المصطنعة والثقيلة التي يلتزم لها. فممّا يشترطه النقاد هنا أن يقص الشاعر القصة ((دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية، بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري))[53]. فالشاعر على سبيل المثال يستهل قصة (الأرملة المرضعة) ببيتين يصف فيهما البطلة وصفاً مؤثراً نتعرف بوساطته طبيعة الشخصية ووصفها:

لقيتها ليتني ما كنت ألقاها   تمشي وقد أثقل الإملاق ممشاها
أثوابها رثة والرجل حافية   والدمع تذرفه في الخد عيناها[54]

ولكن الشاعر بعد ذلك يخوض في سرد تفاصيل لا تفيد القصة، وفي الوقت نفسه تقضي على إيحاء الشعر وجماله:

كـرّ الجديـدين قـد أبلـى عباءتهـا فانـشقت أسـفلها وإنـشقت أعلاهـا
وفرّق الـدهر ويـل الـدهر معزرهـا حتى بدا مـن شـقوق الثـوب جنباهـا
تمـشي باطمارهـا والـبرد يلبـسها كأنـه عقـرب شـالت زبأناهـا
حتـى غـدا جـسمها بـالبرد مرتجفـا كالغصن في الريح اصطكت ثناياهـا[55]

ولا يكتفي الشاعر بذلك، وإنما يمضي شارحاً مغزى القصة للقارىء، ولو أن هذا المغزى – كما يقول الشاعر نفسه – مفهوم:

هـذي حكايـة حـال جئـت أذكرهـا ولـيس يخفـى علـى الأحـرار مغزاهـا
أولى الأنـام بعطـف النـاس أرمـل أشرف الناسِ مَن في المـال واساهـا[56]

والحق أن قصص الرصافي تزخر في بعض مواقفها بصور متنوعة تجعل لغة القصة لغة تصويرية موحية، لكن شغف الشاعر بالتفصيلات والتزامه بقيود القافية، وجريه وراء الألفاظ الغريبة غير المألوفة يسيء إلى هذه الطاقة التصويرية ويضعف من جمالها. مثال على ذلك ما نقرؤه في قصة (من ويلات الحرب):

تلفّعـتْ بـدريسٍ مـن تخرقـه تخـال طرتـه بعـض التقـاريح
فكم تـرى العـين خرقـا غـير مرتفـع في جانبيـه وفتقـاً غـير منـصوح
تمـشي الخـزالا بعـبء الفقـر مثقلـة كظالم في الطريق الوعر مكسوح[57]

وفي الوقت نفسه يتوسل الرصافي بأسلوب التكرار لتوفير الإيقاع وإستثارة الحزن، كما نجد في قصة (اليتيم المخدوع):

قـضى والليـل معتكـر بهـيم ولا أهـل لديـه ولا حمـيم
قـضى في غـير موطنـه قتـيلا تمـج دم الحيـاء بـه الكلـوم
قـضى مـن غـير باكيـة وبـاك ومـن يبكـي إذا قتـل اليتـيم
قـضى غـضّ الـشبيبة وهـو عـفّ مطهـرة مـآزره كـريم[58]

قصة (الفقر والسقام)

اخترنا هذه القصة لتحليلها هنا لأنها أطول قصص الرصافي وأكملها سرداً وعقدة وحواراً وشخوصاً.

تدور القصة على بشير العامل وأخته العانس التي يعيلها. يصاب بشير بداء المفاصل ثم داء القلب، الأمر الذي يعطله عن العمل، فيعيش وأخته في عذاب وفقر حتى يقضي نحبه وبعد سنتين تلحق به أخته.

القصة رومانسية يغلب عليها جو قاتم حزين، وشخصياتها اثنان من الفقراء الطيبين يقع عليهما جور المجتمع فيسقطان صريعي الفقر والمرض. وهي تتوسل بوسائل مختلفة لاستثارة الحزن لدى القارىء ودفعه إلى التعاطف مع البطلين وذرف الدموع عليهما. من هنا تبدو شديدة الشبه بالقصص الرومانسية المعروفة، ولاسيما قصص مصطفى لطفي المنفلوطي.

أما ما يخص جانب السرد في القصة، فالرصافي ينوّع في أسلوب السرد حتى يبعد الرتابة منه ويضفي عليه شيئاً من الحيوية، فالقصة تبدأ بموقف يبدو فيه البطل وهو يئنّ ويشكو بسبب المرض الذي أبتلي به، ويدعو ربه بالرحمة والفرج، وفي أثناء ذلك يتكلم على مصيبته، وقد نحّى الشاعر نفسه عن السرد على نحو يبدو كأن القصة لجأت إلى أسلوب الترجمة الذاتية في السرد:

وجع في مفاصلي دقّ عظمي ... ودهاني ولم يرقْ لعدمي

عاقني عن تكسبي قوت يومي ... ربّ فارحم فقري بصحة جسمي

إن فقري أشد من أوصابي[59]

لكن الشاعر بعد ذلك يستخدم أسلوب (الفلاش باك) حيث يرجع إلى ماضي بشير قبل أن يداهمه المرض، ملقياً الضوء على مهنته، التي جرّت عليه الإرهاق والمرض:

رجل معسر يسمى بشيراً ... كان يسعى طول النهارأجيرا أجيراً

كاســـباً قوتـــه زهيـــداً يـــسيراً　　　مـا لكـافي المعـاش قلبـاً شـكوراً

راجياً في المعاد حسن المآب

عـال أختـا حكتـه خلقـا نزيـه　　　عانـسا جـاوز الـزواج سـنيها

لزمـــت بيـــت أمهـــا وأبيهـــا　　　مـع أخيهـا تعـيش عنـد أخيهـا

مثله في طعامه والشراب .. (60)

وتتضمن القصة في الوقت نفسه أحداثاً نا　　مية ومتطورة، وهي في نموها وتطورها تخضع لأسباب منطقية واضحة تجعل القارىء يقتنع بها ويحس فيها بعنصر (الممكن). كما نلقى في القصة عناية بالجو الذي تجري فيه الأحداث. والقصة بأحداثها وشخوصها وجوهاً تهدف إلى تجسيد قضية اجتماعية تتعلق بالتفاوت الطبقي إذ يدعو الشاعر الموسرين إلى الأنتباه على المعدمين وإنصافهم. والفكرة هذه يقولها الشاعر بنفسه في ختام القصة كما يفعل في سائر القصص:

أيهـــا الأغنيـــاء كـــم قـــد ظلمـــتم　　　نعم الله حيث ما إن رحمتم رحمتم

ســـهر البائـــسون جوعـــا ونمـــتم　　　بهناء مـن بعـد مـا قـد طعمـتم

من طعام متنوع وشراب .. (61)

وما يسيء إلى القصة – شأنها شأن القصص الأخرى – ورود تفصيلات لا مبرر لها، مما يصيبها بالترهل، وجعلها تبدو كأنها قصة نثرية.

خاتمة

على الرغم من الضعف البادي على بعض عناصر هذه القصص، وهذا شيء طبيعي فيها إذا أخذنا بنظر الاعتبار الزمن الذي ظهرت فيه، وفق الرصافي إلى تصوير جوانب مهمة من المجتمع العراقي في الربع الأول من هذا القرن. وفي الوقت نفسه استطاعت هذه القصص أن تحقق تواصلاً بينها وبين القراء الذين اقبلوا على قراءتها وحفظها، وأحدثت فيهم تأثيراً عميقاً. ولعل ذلك عائد إلى رومانسية بإبرازها وتأكيدها جوانب وزوايا قائمة من المجتمع، يخيّم عليها البؤس والمرض والموت. وأسلوبها العاطفي الذي يستثير الحزن. وواقعية لأنها تعزو – في بعضها – أسباب الجور والبؤس إلى قوى دنيوية كالنظام السياسي الظالم، وتدفع القارئ إلى السخط على هذه الأوضاع الاجتماعية الشاذة، ومن ثمّ تغييرها حتى تكون طبيعية.

لكن التفصيلات غير الضرورية والمواعظ التي يأتي بها الشاعر هنا وهناك تشكل ملمحاً سلبياً يسيء إلى جماليات القصص، ويضعف من التأثير الذي يهدف إليه الأثر الأدبي والفني.

ومهما يكن من أمر، فإن قصص الرصافي الشعرية تظل محتفظة بمكانة متميزة في تأريخ الشعر العراقي الحديث.

المصادر والمراجع

1. احمد أمين: **النقد الأدبي**، دار الكتاب العربي، بيروت 1967.

2. جلال الحنفي: **الرصافي في أوجه وحضيضه**، جـ1، مطبعة العاني، بغداد، 1963.

3. جلال الخياط: **الشعر العراقي الحديث**، دار صادر، بيروت، 1970.

4. داود سلام: **تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين**، مطبعة المعارف، بغداد، 1959.

5. صالح جواد الطعمة: **القصة عند الرصافي**، مجلة الجزيرة الموصلية، العدد الثالث في 1/ 3/ 1948.

6. عز الدين إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر**: دار العودة – دار الثقافة، بيروت، ط3، 1972.

7. فائق مصطفى: **القصة في شعر الزهاوي**، مجلة آداب اليرموك الأردنية، العدد الأول – 1990.

8. قاسم الخطاط وآخرون: **معروف الرصافي شاعر العرب الكبير**، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

9. محمد عبد المنعم خفاجي: **دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه**، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د. ت.

10. معروف الرصافي: **ديوان الرصافي**، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط6، 1959.

هوامش الفصل الثاني

(1) ينظر: انس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث : 49.

(2) محاضرات عن الزهاوي : 44-46.

(3) حقيقة الزهاوي.

(4) الزهاوي: دراسات ونصوص، جمع وإعداد عبدالحميد الرشودي : 31.

(5) فنون الأدب : 62.

(6) ديوان الزهاوي : 103.

(7) المصدر نفسه : 106.

(8) الزهاوي : 87.

(9) المصدر نفسه : 83-84.

(10) ديوان الزهاوي : 100.

(11) مهدي العبيدي، حقيقة الزهاوي : 146-147.

(12) ينظر القصة في الديوان، ج1، الكلم المنظوم والرباعيات : 122-125.

(13) ديوان الزهاوي : 84.

(14) المصدر نفسه : 99.

(15) ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة : 98.

(16) ديوان الزهاوي : 89-99

(17) المصدر نفسه : 100.

(18) المصدر نفسه : 96.

(19) ابراهيم السامرائي: اللغة وشعر الزهاوي ضمن كتاب الزهاوي، دراسات ونصوص: 432.

(20) ديوان الزهاوي : ج1 ، الكلم المنظوم والرباعيات : 123.

(21) ديوان الزهاوي : 97.

(22) المصدر نفسه : 94.

(23) المصدر نفسه : 92.

(24) المصدر نفسه : 93.

(25) المصدر نفسه : 96.

(26) المصدر نفسه : 93.

(27) المصدر نفسه : 94.

(28) الشعر العربي المعاصر: 301.

(29) ملهم مهدي العبيدي: حقيقة الزهاوي.

(30) ناصر الحاني: محاضرات عن الزهاوي : 45.

(31) (*) القصة في شعر الزهاوي: مجلة آداب اليرموك، العدد الاول ، 1990 : 81-95.

(32) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه : 112-113.

(33) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث : 59.

(34) مقدمة ديوان الرصافي : ع.

(35) المصدر نفسه : ع - ف.

(36) تطـور الفكـرة والأسـلوب في الأدب العراقـي في القـرنين التاسـع عـشر والعشرين : 92.

(37) نفسه : 92.

(38) ينظـر: محمـد عبـد المـنعم خفـاجي، دراسـات في الأدب العربـي الحـديث ومدارسه : 138-139.

(39) القصة عند الرصافي، مجلة الجزيرة الموصلية، ع3 : 1/ 3/ 1948.

(40) قاسم الخطاط وآخرون: معروف الرصافي شاعر العرب الكبير : 343.

(41) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث : 58.

(42) ديوان الرصافي : 375.

(43) المصدر نفسه : 57.

(44) المصدر نفسه : 63.

(45) المصدر نفسه : 58.

(46) المصدر نفسه : 63.

(47) جلال الحنفي: الرصافي في اوجه وحضيضه : 1/ 91.

(48) ديوان الرصافي : 214.

(49) المصدر نفسه : 54.

(50) المصدر نفسه : 372.

(51) المصدر نفسه : 56.

(52) المصدر نفسه : 57.

(53) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر : 301.

(54) احمد امين: النقد الادبي : 97.

(55) ديوان الرصافي : 206.

(56) ديوان الرصافي : 206-207.

(57) المصدر نفسه : 208.

(58) المصدر نفسه : 213-214.

(59) المصدر نفسه : 158.

(60) المصدر نفسه : 95.

(61) المصدر نفسه : 95.

(62) المصدر نفسه : 102.

الفصل الثالث
مقالات ودراسات في الأدب السردي ونقده

الفصل الثالث

مقالات ودراسات في الأدب السردي ونقده

الموروث الشعبي في "ذلك النهر الغريب"

تتميز قصص "ذلك النهر الغريب" للقاص نجمان ياسين بتصويرها عالم الأطفال وما يزخر به من براءة وتلقائية ودهشة وحركة من أجل اكتشاف مجاهيل الواقع، وتتخذ أبطالها من الأطفال والصبية لتجسد أحلامهم وتطلعاتهم ومغامراتهم عبر واقع تسوده القسوة ويتحكم التفاوت الطبقي في علاقاته الاجتماعية ومن هنا كان طبيعياً أن تتجلى في هذه القصص أجواء وقيم وحكايات وأساطير الموروث الشعبي لأن الموروث الشعبي جزء لا يتجزأ من عالم الأطفال،فالخيال الخصيب والأجواء الساحرة والتفسير الأسطوري للواقع وسيادة الحلم، كل هذه العناصر للموروث الشعبي تسحر الأطفال وتشدهم إليه.والقاص نفسه يشير إلى هذه الحقيقة في مقدمة المجموعة حيث يشير إلى أن : "ثمة محاولة في هذه القصص تستهدف العودة إلى البراءة الأولى، إلى الينبوع الأول، محاولة تسعى من أجل تقييد المعالم الأثرية والقيم الشعبية والفولكلورية التي بدأت بفعل هجوم المدنية التي تجهز وبخشونة على معطيات مهمة تدخل في تركيب الشخصية الوطنية والقومية".

ويتجلى الموروث الشعبي بصورة واضحة في أربع قصص هي "جوار قصر شاهق" و "المنارة" و"مملكة المعجزات" و"الطائر يا صديقي". وفيما يأتي محاولة لدراسة هذه القصص وتحديد دور الموروث الشعبي فيها والكيفية التي وظف بها هذا الموروث في القصص.

في قصة "جوار قصر شاهق" نلقى حبيبين يقفان أمام باب قصر شاهق يحلمان باقتحامه لمعرفة خفاياه والوصول إلى سطحه. ووسيلتهما لتحقيق هذا الحلم صداقتهما لابنة صاحب القصر "وفاء" تبدأ القصة والصبيان ينتظران أمام القصر

مجيء وفاء حتى تدخلهما إلى القصر، ويطول انتظارهما بلا جدوى إذ لا يلوح لوفاء أثر وأثناء ذلك نتعرف مشاعرهما وأحلامهما العذبة، وأخيرا تحضر الخادمة لتخبرهما بأن "وفاء" لن تراهما بعد الآن بناء على أمر سيدة القصر التي عدت حضورهما إلى القصر ذنبا لا يغتفر لأنهما لصان وتهدد بإحضار الشرطة لحبسهما. خلال انتظار الصغيرين الطويل يتذكران – وهنا يبدأ دور الموروث الشعبي- أساطير العجائز عن القصر. يتذكر الصبي الأول "فكر الأول ... تقول عجائز الحارة أن القصر قديم قدم الزمن وأنه يعود لملك من الملوك القدامى للجن. أقفل عليهم الخضر "عليه السلام" طوقاً محكماً وجعلهم سجناء في أعماق أرض القصر في غرف من حديد يلحسون جدرانها بألسنتهم الحادة ويريدون الخلاص واختراق هذه الجدران. وتخالف عجوز أخرى هذا الخبر وتقول إن الخضر سجن الجن الكفار، أما الأبرار فقد أطلق سراحهم ليضفوا على القصر نوراً بهيجاً وتفسر الضوء الساطع المنبثق عن المرمر بأرجائه إلى هذه الكائنات المخلوقة من نار ونور، وتكاد تقسم أنها سمعت ذات عيد وهي تحضر لأخذ "لحم الضحية" من أهل القصر صلاتهم وتسابيحهم))[1]. أما الثاني فيتذكر: "وفكر الثاني كانت أمه الراحلة موقنة أن الملائكة تسكن القصر وتطير في أرجائه ببهائها النوراني وتصطفق أجنحتها الرهيفة الباهرة الألوان في رفيف منساب هادئ ورشيق ناشرة الطمأنينة ومالئة كل زوايا القصر بآيات الذكر الحكيم وتراتيل الشكر والرحمة كانت أمه تقول إن الملائكة مخلوقات شفافة كالهواء لا يبصرها إلا المؤمن العابد وإنها تحرس القصر وتغدق على أهله الرزق الوفير"[2].

إن هذه الأساطير عن القصر تأتي في القصة لتلقي مزيداً من الغموض والرهبة على القصر. إنها تضفي على القصر جواً من الأسرار والألغاز وذلك حتى يكون لحلم الصغيرين في اقتحام القصر واكتشاف كهنة ما يبرره. إن الموروث الشعبي يرتبط هنا بحلم الصبيين الذي هو محور القصة، ويدعوهما إلى الحركة والمغامرة من أجل اكتشاف المجهول وخوض تجارب فيها سحر وجرأة ورهبة

يضاف إلى هذا أن الموروث الشعبي يأتي في القصة ليلقي الضوء على شخصيتي بطلي القصة ويصور أعماقهما حتى يكون سلوكهما في القصة مبرراً وواضحاً.

لكننا من جهة أخرى نرى بطلي القصة يحسان ويفكران بصورة تتناقض مع هذه السمات التي ترسمها القصة لهما، مثال ذلك "وأحسا بوحشة كبيرة وبأنهما ينتظران شيئاً لن يأتي في رأسيهما الم وحقد ممض وأنكفا على نفسيهما التي اوحت لهما أنهما يعانيان من خذلأن وإهمال يجعلهما ملقيين في هذا العراء الغريب عليهما من البرد والزمهرير والريح والأمطار الهاطلة ووحشة القصر ورهبة الخفية"[3]. إن هذه المشاعر والأفكار تذكرنا بمشاعر وأفكار الشخصيات الوجودية وهي تبدو غريبة وشاذة لدى شخصيات تسري في أعماقها المأثورات الشعبية المحلية ولاشك أن هذا ناجم عن تدخل القاص وفرض أفكاره على شخوص قصصه.

ويقوم محور قصة "المنارة" على مغامرة يقوم بها ثلاثة صبيان من أجل الوصول إلى سطح منارة وسط ظروف صعبة اثنان منهم من الفقراء والآخر من الأثرياء وعندما تبدأ المغامرة ويتراجع الصبي الثري، في حين يواصل الصبيان الفقيران الصعود حتى يصلا إلى السطح حيث الأضواء ومنظر البيوت الفقيرة الجميلة والطيور المحلقة في الفضاء.

هنا يتضح دور الموروث الشعبي بصورة أوضح، إذ يبدو عنصراً بارزاً في تكوين الشخصية ويصبح دافعاً مهماً يحرك الشخصية نحو الحركة وخوض المغامرة. إن ما سمعه الصغار من أساطير عن المغامرة هو الذي أغراهم بالقيام بهذه المغامرة.

وتتجلى في القصة الموروثات الشعبية عن العيد، تلك الموروثات التي ترى العيد كائناً حياً يعيش في مكان ما وينتقل هنا وهناك ويقطع الطرقات الشاسعة وتراهُ رجلاً طيباً يحب الأولاد ويتحمل مشاق الطريق من أجلهم[4]. وكذلك يظهر فيها من ذلك ما يتعلق بالطيور إذ يعد قتل الطيور خطيئة[5].

ويتسرب أحيانا الموروث الشعبي إلى لغة القصة: "كانت الحيرة كائناً خرافيا يهبط عليهم، يطوق نفوسهم وتمتد مخالبه في قلوبهم الوجلة الراعفة بالخوف"[6].

لكن القاص يقحم نفسه هنا أيضا على سياق القصة، إذ يتحدث بأسلوب تقريري عن دور الموروثات الشعبية في حياة شخصيات القصة وكأنه يرى أن القارئ لا يستطيع أن يتوصل بنفسه إلى هذه الحقيقة من خلال تطور الحدث وسلوك الشخصيات "الشقوق الواسعة الممتدة كجراح عميقة في جسد المنارة من الداخل والتي تثير أحاسيس مبهمة غامضة تختلط بالخرافة وأساطير النساء عن المنارة تلك الأساطير التي تشكلت راسخة في رؤوس الصبية وتحولت لديهم إلى واقع قائم شراسة متماسكة، واقع يغذي فضولهم في اقتحامه وخوفهم منه في ذات الوقت"[7].

أما قصة "مملكة المعجزات" فتجسد بعض المأثورات الشعبية التي يؤمن بها بسطاء الناس.

وترد في القصة حكاية أخرى من الحكايات التي يشيعها بين الناس أصحاب الثروة والامتياز في عصور الإقطاع والتحكم الأجنبي لينحدروا بها الجماهير ويجعلوها ترضى عن بؤسها وحرمانها وتحتقر مباهج الدنيا، وذلك لكي يبعدوا هؤلاء عن الثورة والمطالبة بحقوقها الاجتماعية والأنسانية.

وأما قصة "الطائر يا صديقي" فتجعل الموروث الشعبي عنصراً أساسيا في بنائها وهي تدور على صبيين يصطادان الطيور، احدهما ينجح دائماً في إصابة الهدف في حين أن صديقه يخفق ويظن أن الأول ينجح لأن أمه سحرت له فأصبح محظوظاً، ولا يعرف أن السبب يعود إلى عوامل موضوعية وواقعية. إن القصة تدور على مسألة الحظ تلك المسألة التي تشيع في المأثورات الشعبية حيث يبدو الحظ قوة خفية تتدخل في حياة الأنسان وسعادته كما تقف وراء شقائه وبؤسه. ويبدو الأنسان أمام هذه القوة دمية تلعب بها مثلما تشاء فلا إرادة للأنسان إزاءها ولا حيلة ومهما

يأت من جهد فلن يتمكن من الإفلات من تأثيرها على حياته. يروي احد الصبين حكاية "عين كبريت" التي تجسد مسألة الحظ، وكيف يكون الأنسان محظوظاً في الحياة والحكاية مفادها "أن الأميرات المسمورات يخرجن من كهوفهن الموغلة في أعماق النهر في ليالي الصيف وعندما يكون القمر في منتصف السماء يكشفن عن أجسادهن البلورية ويحللن شعورهن التي تشبه لمعة الذهب، ويبدو أن الاستحمام في البركة بمرافقة الرقص والغناء الذي يجعل صخور جرف النهر تتصدع طرباً... ومحظوظ من يراهن وأكثر حظاً من يمسك بواحدة منهن... يقولون إن بعض أثرياء المدينة قد امسكوا بأكثر من واحدة منهن... إن الأميرة المسمورة تحب بني ادم بعد أن تذوق طعمه..."[8].

هنا تكمن نظرة إلى الواقع تقوم على تفسير معطيات الواقع بالحظ، وتربط الحظ بالقوى الغريبة وتفسر الفوارق الطبقية تفسيراً غيبياً عمادهُ الحظ والمصادفة ومن المعروف أن هذه النظرة تسود في مأثوراتنا الشعبية التي تكونت وسط ظروف اجتماعية وسياسية قاهرة جعلت الأنسان يهرب من واقعه ويلجأ إلى الحلم والتخيل ويؤمن بالمصادفة والحظ.

والقصة –كما هو واضح– تتخذ هنا موقفاً نقدياً من المأثور الشعبي، إذ تنظر إلى الحظ نظرة واقعية وترجح النجاح والإخفاق في الحياة إلى أسباب وعوامل موضوعية وبعد فقد جاءت مجموعة "ذلك النهر الغريب" حافلة بالموروث الشعبي الذي وظف في بعضها توظيفاً فنياً أضفى عليها سمات متميزة.

رواية عراقية جديدة في الشكل والمحتوى

صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة رواية فاتح عبد السلام "عندما يسخن ظهر الحوت" بعد أن فازت بالجائزة الأولى للمسابقة التي أجرتها الدار في عام 1992 – 1993.

يلفت نظر القارئ في الرواية شكلها المتميز وموضوعها غير التقليدي والغموض الذي يلف أجواءها وشخصياتها ورؤيتها الخاصة، فضلاً عن حوارها الزاخر بالإشارات الثقافية المتنوعة التي تجعل القارئ المثقف يتابع قراءتها بشغف وحماسة.

تدور وقائع الرواية في القرن الحادي والعشرين وبطلها وهو راويها الرئيس عالم يبحث في الطب النفسي في بلاد آشور وصديقه عالم في الكيمياء الذرية، يعمل الاثنان بدأب وحماسة من أجل إثبات نظرية خاصة عن الزمن ومصير الحياة والبشرية في المستقبل، ومن أهم وقائع الرواية سقوط البطل في نفق ترابي عند أعتاب السور الآشوري في يوم شديد العواصف والأنهيارات الأرضية حيث تفتح له كوة في جدار سميك لم يفكر احد في اختراقه من قبل، فكان أن اتصل بالزمن الآشوري القديم لقد تراءت له امرأة آشورية رمته برمح أصاب كتفه. إن الحيطان والسقوف في الأراضي الآشورية –كما تقول نظرية الكيمياوي- كانت مبطنة بمواد مستخلصة من شجر البلوط بنسب يدخل الماء في تكوينها محيرة كيمياوياً لم يعمدها العلم الحديث لقد تكونت تلك المواد حاجزاً عظيماً أمام الإشعاعات المتسربة من الخارج، والحيز الهوائي داخل تلك الغرف المبطنة يساعد على نمو الخلية نمواً يحافظ على المادة الحياتية من هنا يصبح الماء هو المكان الذي ستلجأ إليه البشرية عندما تجذب الأرض وتتهدد الحياة بالإشعاعات أي عندما يسخن ظهر الحوت فنظرية اللجوء إلى باطن الأرض هي البديل المستقبلي للاحتماء بالمياه وصنع العوازل البلوطية الهائلة.

يتوزع السرد في الرواية على أربعة عشر فصلاً يأتي الفصل الثالث عشر أخطرها لأن الروائي يكشف فيه عن أهم أسرار الرواية وأفكارها وحتى يبعد الروائي الرتابة عن السرد، يلجأ إلى عدة وسائل أهمها اختلاف الراوي فأغلب الفصول يرويها عالم النفس وفصول أخرى يرويها الكيمياوي واستعمال أسلوب المونتاج السينمي في تقطيع الأحداث والمزج بين الماضي والحاضر والمستقبل والاعتماد على الوصف والحوار والرسائل والتداعي والأحلام إن كل ذلك يخلق في السرد حيوية ونشاطاً.

إن بطلي الرواية عالم النفس والكيمياوي شخصيتان عميقتان وطريفتان وتلتقيان في جوانب عديدة حتى يمكن أن نقول أنهما شخصية واحدة، فالأول ينتبه إلى المكونات غير المرئية في الأشياء الأمر الذي يدفعه إلى التعلق بعلوم النفس البشرية ويصير كائناً زمنياً على حد تعبير الشيخ منحوتاً من ماضي المستقبل ومستقبل الماضي تتسرب إليه شحنة زمنية عالية ويكون شاهداً على الأنصهارات والتغييرات الكونية ويكتسب كيانه ديمومة زمنية مطاوعة أمام انكسارات الاتي من زمن الناس المنظور، أما الثاني فهو كائن متواصل الجذور ضارب في أبعاد لا احد يعرفها، كائن قادم من سراب الطفولة فيه خوف وفزع من مجهول لا يعرفه يراوده دائماً في أحلامه مؤمن بالثنائيات المتضادة والثنائيات المؤتلفة.

تدور الرواية على عدة قضايا مثل قضية الزمن والعلاقة بين الجسد والروح والصراع الحضاري بين الشرق والغرب ومستقبل البشرية والحياة لكن الرواية توفق إلى الجمع بينهما.

وفي الوقت نفسه تلوح في الرواية خلفية ثقافية عريضة تتمثل في إشارات ثقافية متنوعة تأتي في السرد والحوار، وهذه الإشارات الثقافية يأتي أغلبها متوافقاً مع طبيعة الشخصيات ومنسجماً مع طبيعة المواقف والإشارات اقتباسات من أراء وأقوال فلاسفة وأدباء وفنانين وأبطال آثار أدبية معروفة وفي الرواية آثار تبدو في

مواقف عديدة تسربت إليها من روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مثل "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي و "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، فضلاً عن روايات الخيال العلمي الغريبة مثل روايات جورج ارويل وهسكي وويلز أما لغة الرواية لغة قصصية صافية تعبر بسهولة ويسر عن وقائع الرواية وشخصياتها ومنطلقاتها وتزخر بصورة شاعرية معبرة ذات إيحاءات وظلال ثرّة، وتأتي فيها مصطلحات علمية وفلسفية لا تبدو غريبة في عالم الرواية.

تحية إلى الروائي فاتح عبد السلام ودعوة إلى القراء لقراءة الرواية.

علي جواد الطاهر والقصة العراقية

قال الدكتور عمر الطالب، وهو يناقش رسالة جامعية في جامعة الموصل يوم 12/ 7/ 1998، رداً على كلامي أن الأدب القصصي يقصد به عند بعض الباحثين القصة القصيرة، كما هو شأن كتاب أستاذنا الكبير المرحوم علي جواد الطاهر "في القصص العراقي المعاصر"، قال إن عنوان كتاب الطاهر غير دقيق والطاهر غير متخصص في القصة العراقية. ولم استطع لضيق المجال أن أرد على هذه المطالعة وقتذاك، لكنّي افعل ذلك الأن.

الدكتور الطاهر -كما يعرف الجميع- رائد النقد القصصي في العراق، لا بالمعنى التأريخي للريادة، لأن بدايات النقد القصصي عُرفت عن محمود احمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة في الثلاثينيات، وفي الوقت نفسه، مارس النقد القصصي أكاديميون أمثال الدكتور جميل سعيد وعبد القادر حسن أمين، وأدباء مثل جعفر الخليلي، وإنما اقصد بالريادة هنا المتابعة الدائمة والشغف الكبير والحماسة والحرص، وإصدار كم هائل من المقالات والأبحاث والكتب عن القصة العراقية، والعناية بالقصة وتدريسها في الجامعة منذ الخمسينيات، فالطاهر -حسب علمي- هو أول أكاديمي عني بالأدب القصصي ودرسه في بغداد ضمن محاضرات النقد الأدبي، واعترف بالقصة جنساً أدبيا بعد أن كان الميدان للشعر وحدهُ. ويحضرني هنا ما حدث في أول محاضرة في النقد الأدبي التقيناه فيها في كلية الآداب بجامعة بغداد في الستينيات، إذ وجد عندي اهتمامات قصصية، فطلب إلي أن اذكر ثلاث قصص عراقية لا يعرفها بقية الطلبة، فأجبت "نشيد الأرض" و"مجرمون طيبون" و"الوجه الأخر" ثم سأل الطلبة أن يذكروا مؤلفي هذه القصص لكنهم ظلوا ساكتين لأنهم لم يسمعوا بهذه القصص من قبل.

من بواكير دراسات الطاهر في القصة، دراسته الطويلة والعميقة "في القصة القصيرة" المنشورة في عام 1957، وقد ظلت زمناً مرجعاً للباحثين في نظرية القصة

القصيرة وتاريخها، وجاء في نهايتها كلام على القصة العراقية إذ حدد عيوبها وأشار إلى أصوات متميزة فيها "وعالج العراقيون القصة، وولعوا بالقصيرة منها، وكان لهم بين الحين والحين شيء يقرأ، ولكنه بداية البداية والمؤسف في هذا الباب هو أن الذين زاولوا هذا الضرب -على كثرتهم- لم يبدأوه كما يجب، أو بمعنى أدق لم ينهوه كما يجب، ذلك أنهم بين مراهق مغرور ما أسرع ما يتهاوى، وشيخ جامد لم تؤاته المطاوعة الفنية، و"مصلح صغير" يحمل هذا المخلوق الضعيف مالا يطيق من نظريات وأراء غريبة.... وبين مقلدين أعجبوا بهذا أو ذاك من أساليب كتاب الغرب فراحوا يذيبون شخصياتهم وهم يمسخون وبدأ آخرون بداية حسنة ثم غيروا رأيهم في اللون الفكري الذي يجب أن يعرفوا به..." (مقالات، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين، بغداد، 1962، 58).

ثم نشر مقالة "أريد أن أكون قصاصاً عام 1958، نصح فيها من يريد أن يكون قصاصاً، أن يقرأ قصصاً عالمية "أسألك هل قرأت قصصاً عالمية ثبت نجاحها على مر الزمن واختلاف الشعوب؟ قصصاً أبدعتها عبقريات مرت الأيام وبقيت... وقد جاءك خبر دستوفشكي وبالزاك وستندال ودكنز وغيرهم وغيرهم ... " (مقالات ، 20).

وفي عام 1961، عني الطاهر بالقصة ترجمة إذ ترجم مجموعة من القصص الفرنسية سمّاها "الابن وسبع قصص أخرى".

اخذ الطاهر يكتب دراسات نقدية عن الجديد والمهم في القصة العراقية بعد ثورة 14 تموز عام 1958، وقد جمع هذه الدراسات في كتابه (في القصص العراقي المعاصر) الصادر في عام 1967، واهم هذه الدراسات دراسته عن مجموعة فؤاد التكرلي "الوجه الآخر" ومما قاله عنها "إن مجموعة "الوجه الآخر" خطوة مهمة في تاريخ القصة العراقية ومشرقة في فنها..." (في القصص العراقي المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، 1967، 35).

بعد ذلك عاد الطاهر إلى بدايات القصة العراقية فوجد أنها تتمثل على نحو جلي في قصص محمود احمد السيد، فاصدر كتابه "محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق" عام 1969، وبعد سنوات اصدر "الأعمال القصصية الكاملة لمحمود احمد السيد" بالاشتراك مع الدكتور عبد الإله احمد عام 1987 وهكذا درس الطاهر ما يتعلق بالريادة التاريخية للقصة العراقية، أما الريادة الفنية للقصة العراقية فقد تناولها في كتابين، صدر الأول (في الريادة الفنية للقصص العراقي "أشياء تافهة" لنزار سليم) عام 1990، والثاني عن "نشيد الأرض" لعبد الملك نوري عام 1992.

دأب الطاهر في السبعينيات والثمانينيات على متابعة ما يصدر من قصص وروايات عراقية وعربية بالتعريف والنقد في الصحف والمجلات العراقية والعربية جمع قسماً منها كتاب "من حديث القصة والمسرحية" عام 1987، وفي كتاب "مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي" عام 1993.

يقول القاص والروائي مهدي عيسى الصقر عن علاقة الطاهر بالقصة "كتب الطاهر عن القصة العراقية في كتبه النقدية ومقالاته، أكثر مما كتب عن أي جنس أدبي آخر، وأرخ كتاباً لمحمود احمد السيد، واعد وقدم كتباً عن عبد الحق فاضل وذي النون أيوب وجعفر الخليلي، وعن النهضة الفنية في القصة القصيرة في الخمسينيات وتابع مراحل تطورها بعد ذلك جيلاً بعد جيل، واخذ بيد العديد من كتابها، ورعاهم وقاد خطاهم حتى أصبحت لها أسماء تذكر، وظل بعد ذلك يتابع ما يكتبون بالحب نفسه..." (مجلة الأقلام، العدد 1-4، 1997، 110). والحق أن الطاهر عشق القصة العراقية عشقاً غريباً، وأحبها حباً صادقاً، فتابع كل ما يخصها قارئاً وناقداً لكل ما يصدر فيها، موجهاً كتابها، ساعياً إلى الأخذ بأيديهم ليرتقوا بنتاجاتهم القصصية، كم كان يبتهج عندما يقرأ قصة صدرت حديثاً فيها جديد، إبداع غير مألوف. نخلص من كل ذلك إلى أن الطاهر مارس ، وبكل جدية وإخلاص، وعلى نحو متواصل، كل الأنشطة المتعلقة بالقصة العراقية حتى صار

واحداً من ابرز أعلام النقد القصصي في العراق، إذ كتب عن الريادة التاريخية والفنية للقصة العراقية، وكتب نقداً عن أعمال أغلب كُتّابها، وتناول بالبحث قضاياها ومشكلاتها، وشخص العقبات التي تحول دون تقدمها، فضلاً عن انه تعرف وصادق جمهرة كبيرة من قصاصينا.

وبعد فلا ادري كيف لا يكون الطاهر، بعد هذا كله، متخصصاً في القصة العراقية؟ أيكون التخصص فقط بكتابة رسالة ماجستير أو دكتوراه، كلها نقولات واقتباسات، وأحيانا نقولات من غير إشارات إلى مصادرها !!! انه لرأي عجيب وغريب.

عبد المحسن طه بدر
إنسانا وناقداً

يا أصدقاء

لشد ما أخشى نهاية الطريق

وشد ما أخشى تحية المساء

إلى اللقاء

اليمة إلى اللقاء و اصبحوا على خير

وكل ألفاظ الوداع مرّة

والموت مرّ

وكل شي يسرق الأنسان من إنسان...

مثلت في ذهني قصيدة احمد عبد المعطي حجازي وأنا اقرأ في صحفنا المحلية نعي أستاذي الناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة القاهرة. لقد هزني الخبر وملأ كياني ألما وحزناً، فلم يكن الراحل إنسانا عادياً، وإنما كان شخصية متميزة، بكل ما تعنيه هذه الكلمة، في الخلق والعلم والمواقف.

فعلى الصعيد الأنساني كان عبد المحسن -رحمه الله- إنسانا فاضلاً حقاً. أقول هذا دون مجاملة أو مبالغة، فقد كان مثالاً وأنموذجا للأخلاق السامية والالتزام الفكري والأخلاقي، متمسكاً بالحق والصدق، لا يجامل فيهما ولا يخشى لومة لائم مهما كان الظرف، ثابتاً على المبدأ لا يحيد عنه أبدا، عفيفاً زاهداً في المال والجاه والأضواء، فكم من مرة عرضت عليه اعارات للتدريس في الجامعات

العربية والأجنبية، لكنه رفضها، ولم يترك جامعته، حسب علمي، إلا مرة واحدة عندما قبل، لأسباب قومية، التدريس في جامعة بيروت العربية.

وعلى الرغم من أن راتب الوظيفة كان مورد رزقه الوحيد في الحياة، خص جزءاً منه للمنظمات الفلسطينية. وجزءاً آخر للطلبة الفقراء في كلية الآداب بجامعة القاهرة.

من مواقفه الأنسانية والنبيلة التي ما زلت اذكرها باعتزاز، ما حدث معي في عام 1977 عندما كنت أحضر رسالة الدكتوراه بإشرافه، فقد جئته يوماً في الكلية لأستشيره في أمر يخص رسالتي، فإذا بي أرى السيدة جيهان السادات جالسة معه وهما يتناقشان، فما كان مني إلا الأنسحاب، لكن أستاذي -رحمه الله- نهض من مكانه - وراح يناديني: فقال يا فايق. لم رجعت ولم تدخل. ثم عرفني عليها وطلب إلي أن أناقشها فيما يخص سياسة الحكومة المصرية آنذاك.

كما أذكر باعتزاز بالغ أيضا موقفه في أعقاب زيارة أنور السادات للأرض المحتلة، وقد صار وضع الطلبة العراقيين في مصر قلقاً، فقال لي آنذاك جملة رائعة ملأت نفسي دفئاً وطمأنينة: لا تخشى يا فايق أبدا. أنا معك. في الوقت الذي تخلى فيه، للأسف، بعض الأساتذة عن طلابهم في تلك الظروف.

أما ما يخص الجانب العلمي عند الفقيد، فقد عرف بالصرامة الشديدة والموضوعية في التدريس والبحث والإشراف، فلم يكن يقبل الإشراف إلا بعد أن يختبر الطالب شهرين أو ثلاثة، ويقرأ ما يكتبه الطالب حرفاً حرفاً ويناقشه مناقشات طويلة دون كلل أو ملل، وأشرف -فيما أعلم- على ثلاثة عراقيين هم الدكتور عبد الإله أحمد والدكتور محسن اطيمش وكاتب المقال. وتميزت أبحاثه وكتاباته بالدقة والمنهجية والوضوح.

تدور أبحاث وكتب الفقيد على النقد الروائي، ويُعد في هذا الميدان رائداً إذ كتب أول دراسة منهجية عن الرواية العربية الحديثة هي 'تطور الرواية العربية

الحديثة في مصر" في مطلع الستينيات، مهد بها الطريق أمام النقاد والباحثين المعنيين بالنقد الروائي والقصصي. اختار في دراسته هذه منهجاً يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي، فتتبع تأثير الزمن في تطور الرواية، وهذا التطور تجلى في موضوع الرواية وأسلوبها، مما حتم قياس هذا التطور في ضوء المقاييس النقدية، كما ميزّ في الرواية العربية عدة أنواع منها الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه والرواية الفنية المتكونة من الرواية التحليلية ورواية الترجمة الذاتية.

ومن المحاضرات التي طبعت للفقيد "حركات التجديد والتطور" ضمن كتاب "حركات التجديد في الأدب العربي"، تتبع فيها حركات التجديد في الأدب العربي الحديث في مصر بفنونه الثلاثة الرئيسة: الشعر والرواية والمسرحية، في ضوء المدارس الأدبية الثلاث الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

وصدر للفقيد فيما بعد دراسات أخرى مهمة في الميدان نفسه، اتبع فيها المنهج الاجتماعي الذي يقوم على رصد العلاقة بين الأديب والواقع الذي يعيش فيه، وهي "الأديب والواقع" و "الروائي والأرض" و "الدراسة الأخيرة" تعد أهم ما كتب في النقد الاجتماعي العربي، وفيها انطلق من فرض "يتمثل في أن كل عمل أدبي يتكون من عناصر ثلاثة: أولها الذات المبدعة، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه. سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب. أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد العلاقة بين الذات وهو الذي يتحكم في اختيار الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات، كما يتحكم في اختياره للزاوية التي يتجه منها وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ويحكمها يمكن أن نسميه موقف الأديب من الواقع..." واختار خمس روايات هي "زينب" لمحمد حسين هيكل،

و "الأرض" و "الفلاح" لعبد الرحمن الشرقاوي، و "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، و "أيام الأنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم، وحللها في ضوء منهجه هذا.

وفي الوقت نفسه كتب أهم دراسة صدرت حتى الأن عن الروائي الكبير نجيب محفوظ. (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة) درس فيها العلاقة بين رؤية الروائي وأداته عبر الروايات الأولى لنجيب محفوظ.

وداعاً يا أستاذنا الكبير، لكن ذكراك وآثارك ومواقفك المشرقة ستظل حية في نفوسنا وعالمنا، ما ظل للكلمة الطيبة والمثل الأنسانية السامية ذكر ووجود.

من بواكير التجريب في القصة العربية القصيرة

يرتبط التجريب في الفنون كافة "بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة"[9]. والتقاليد الفنية التي سادت في القصة العربية تمثلت في السرد والبناء التقليديين القائمين على "التتابع: تعاقب الأحداث في الزمان... الذي يبدأ من نقطة محددة ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف، فأبرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بسرد الوقائع حسب ترتيبها الزمني"[10].

يجمع أغلب الباحثين على أن التجريب عرفته القصة العربية القصيرة في الستينيات من القرن الماضي، فقد آذنت فترة الستينيات بتحول هام أصاب طرائق الكتابة فتغيرت الأشكال الجديدة لتفصح عن روح الرفض السائدة التي حاولت أن تزيح عن طريقها كافة الأشكال التي تعوق حركة التعبير فاجتمعت وفقاً لذلك مناهج وطرائق مختلفة في الكتابة شكلت في مجموعها ما عرف بعد ذلك بأدب الستينيات أو أدب الموجة الجديدة"[11].

وحدث مثل ذلك في القصة العراقية حيث "ترعرع جيل الستينيات في ظروف سياسية غاية في التعقيد أسهمت في تعميق إحساسه بالإحباط والهزيمة والخيبة، دفعته إلى مراجعة الكثير من القيم والمسلمات، والبحث عن قيم وآفاق وتجارب جديدة. ورغم أن تجربة قصاصي الستينيات لا يمكن أن تحصر ضمن قناة واحدة، فان المسار الرئيس لهذه التجربة اتسم بهيمنة الهم الفردي خلافاً للجيل السابق الذي كان يهيمن عليه الهم الجماعي. لقد أسهم هذا الجو أيضا في تبدل الحساسية الفنية وفي بلورة القيم الأدبية الفنية الجديدة، وبسبب هذه النزعة الفردية المهيمنة على المسار الرئيس لتجربة قصاصي الستينيات، وجدنا القاص يميل إلى التجريب التكنيكي والى إعلاء الهم الجمالي على الهم الاجتماعي والفكري"[12].

أما الخمسينيات فلا يقف عندها الباحثون كثيراً لتأشير ملامح التجريب القصصي فيها، ففي ما يخص القصة العراقية يقف الباحثون عند نماذج قصصية لعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مشخصين الجديد فيها المتمثل في تيار الوعي أو المنلوج الداخلي، "وجاء العقد الخمسيني ليشهد مرحلة ازدهار للقصة العراقية، وسبب هذا الازدهار يعود إلى تعرف القاص على الأساليب الأوربية الحديثة في كتابة القصة، وكان لتيار الوعي سحره المؤثر في هذا المجال حيث تخلى القاص عن الحشو الزائد الذي كان يميز حدث القصة المتسلسل ويركز على نماذج استلها من الواقع وأصبح جريان الفكر وسيولته أو ما يسمى بتيار الوعي يكون العمود الفقري في أية قصة حديثة، واستعمل القاص في إبراز هذه النزعة طرقاً سايكولوجية عديدة منها المونواوج الداخلي الصامت ورموز العقل الباطني ودلالات رموز الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان"[13]. لكني سأقف هنا عند قصص شهدتها الخمسينيات، لم يعن الباحثون بها كثيرا، تمثل التجريب فيها في الخروج على طرائق السرد التقليدي، أبرزها قصتان أعدهما من البواكير الأولى للتجريب في القصة العربية الحديثة.

أما القصة الأولى فهي "الظلام المخمور" للقاص العراقي غانم الدباغ (1923 – 1989) المنشورة في مجلة "الآداب" البيروتية عام 1954، والحائزة على الجائزة الثالثة في مسابقة المجلة.

تخلو القصة من العقدة التقليدية ذات البداية والذروة والنهاية، وحدثها في غاية البساطة يتمثل في جلوس بطل القصة، وهو معلم، في حانة من حوانيت الخمر، يتحاور حواراً سريعاً مع النادل وبعض الباعة المتجولين والمتسولين الذين يرتادون الحانة، ثم يترك الحانة ويتوجه – وهو في حالة سكر شديد – نحو داره في زقاق ضيق، ويلقى كلباً في طريقه ويكاد يسقط على الأرض قبل أن يتوغل في الدار.

إن أسلوب السرد في هذه القصة جديد غير مألوف، فلا وجود للراوي التقليدي، وإنما يعتمد السرد كلياً على الحوار بنوعية الخارجي والداخلي، فيكون شبيهاً بالسرد المسرحي لأن "هذا السرد يشبه الحدث المسرحي إلى حد بعيد من حيث عدم وجود راوٍ، واعتماد المشاهد على المكان والزمان والحوار في فهم الصراع والحبكة وتطور الحدث"[14].

بني السرد على انتقالات سريعة ومنظمة بين الخارج والداخل، أي بين ما يجري في الحانة وما يدور في نفس البطل من خواطر وتأملات وتعليقات، يثيرها ما يرى وما يسمع في الحانة لكنه اعتمد في ما يخص الخارج على الحوار وحده دون أي وصف أو سرد، الحوار بينه من جهة وبين النادل والبائع والمتسول من جهة ثانية، ثم ما ينطق به المذياع في الحانة، وما يصدر الكلب من نباح في الزقاق، أما ما يخص الداخل فقد اعتمد فيه على أسلوب تيار الوعي وجعله بين أقواس التنصيص تمييزاً له عن أسلوب الحوار الخارجي.

إننا هنا إزاء قصة نفسية حيث يكون المؤلف محتجباً "ولا نرى أنفسنا إلا وقد جلسنا على النافذة بينما يكون المؤلف في مكان ما بالنسبة للنافذة إما فوقها أو خلفها أو تحتها أو أمامها، يقوم بما يقوم به المخرج المسرحي والممثل فينظم لنا ما سنراه، وهو يحاول دوماً أن يوهمنا بأننا نجرب بأنفسنا ما يحدث هناك، كما يطلب منا أثناء ذلك أن ننظر إلى شتيت من الأشياء الطارئة الغريبة، وكأننا في حلم من أحلامنا حيث المستحيلات وغير المعقولات، مثل التغيرات السحرية وعودة أحداث مضت وأناس طواهم الزمن، واحتشاد خليط من أمور جغرافية وتاريخية أصبحت جزءاً من التراث الأنساني وصور منعكسة على شاشة العقل، مشوشة غير متناسقة وحيناً حادة الوضوح"[15].

تبدأ القصة بداية غير تقليدية تتضمن مقطعاً حوارياً قصيراً بين شخصين لا نعرف عنهما أي شيء لأن القصة لم تحدد شيئاً مما يتعلق بالمكان والزمان والشخصيات، ثم تنتقل القصة إلى ذهن البطل لتسجل ما يدور فيه:

اهه. نفدت العلبة. سيكاير ياولد هات سيكاير (لوكس).

حاضر !

(الكأس الثانية والحذر اللذيذ بدأ يسري، أصابعي. راحتاي. قدماي أحس بهما أحيانا، وكأنهما عتلتان احملهما كالحمال الذي كان يرفع قضبأن البناء هذا الصباح، صباح اليوم. والربع الدينار اقترضته من بقال الحي. ربع دينار فكرت في اقتضائه منذ الأمس. ما أبشع وجهه! تجهم وأريد ولكنه استل الدفتر المتهرئ من درج تحت الميزان، دفتر الديون قلب صفحات عديدة. إبراهيم أفندي زميلي بالمدرسة معلم الرياضة. جارنا الحاج عبد المجيد، سكر، شاي، علب دخان، صابون، كبريت، كلهم يقترضون والدفع في نهاية الشهر، الراتب ضئيل. الحكومة وعدت بتعديل القانون. تكلم النواب في المجلس، خطبوا بالعامية، ونشرت أقوالهم بالفصحى، حذفت من المحضر فقرات جريئة. أرادوها حصيلة للأنتخابات القابلة. ثرثرة... لا يؤمنون هم بها...) [16]. ويظل بناء القصة ينتقل على هذا النحو بين الحوار الخارجي القصير والحوار الداخلي المتدفق الذي يضيء أغوار الشخصية وما يعج فيها من خواطر وصور حتى يصل البطل إلى بيته وتنتهي القصة دون أن يحس القارئ بأنها انتهت، ودون أي سرد أو وصف يقوم بهما الراوي.

على أن الحوار الخارجي للقصة يأتي سريعاً، لا يحمل قيمة فنية لأنه يخلو من أية دلالة، وكل دور يكمن في وقوعه مبرراً لمجيء الحوار الداخلي بصوره وخواطره لأن العلاقة بين الحوارين تقوم على التداعي، ولهذا الحوار الداخلي أهمية كبيرة في القصة فنياً وفكرياً أما الأهمية الفنية فتتمثل في كون تيار الوعي الذي يتضمنه الحوار الداخلي، يأتي منساباً متدفقاً، لا يتدخل فيه المؤلف، في جمل قصيرة

أو كلمات مفردة، لا تخضع إلا للقليل من التنظيم المنطقي، لأنها تعبر عن خواطر وأفكار لحظة ورودها إلى الذهن، والنتيجة أن تيار الوعي هذا يعطينا صورة دقيقة عن الحياة الباطنية للشخصية، وأما الأهمية الفكرية للحوار الداخلي في هذه القصة فتتمثل في تجسيد هذا الحوار صورة دقيقة عراق الخمسينيات من القرن الماضي، عراق العهد الملكي بكل ما يعج به من سلبيات وتناقضات. انه يعطينا صورة بأنورامية واسعة عن المجتمع العراقي تشبه الصورة التي ترسمها الرواية عادة عن المجتمع، وعندي إن القاص وفق إلى أن يضغط في قصته –على الرغم من قصرها– مسائل وقضايا عدة تتعلق بالمجتمع والسياسة والعلم والفكر والفن. وهذه التداعيات والخواطر التي تدور في ذهن البطل يأتي أغلبها طبيعياً بلا افتعال.

علبة كبريت يا ولد !

(... نفدت. كانت هناك واحدة على الرف في المطبخ تستعملها أمي. أمي ثرثارة حديثها عن الحنطة لا ينقطع. الحنطة بنصف دينار، نحتاج إلى برغل هذه السنة. لا تفكر إلا بالحنطة، غريزة البحث عن الطعام، البصل، العدس، ماذا نأكل اليوم؟ (دولمة)) كل جمعة، تقليد سخيف، غداء فقط، وجبة العشاء خبز وبطيخ. اللحم ثقيل... الدنيا صيف يا ولدي(*) مسكينة طلقها زوجها قبل ربيعها الثلاثين، أبي لم اعرفه إلا زمن الطفولة. ذكريات سحيقة. له لحية كثة. رأيت مثله في الأفلام المصرية. لا تذهب كل يوم إلى السينما يا عزيزي كي أرضى عنك، حنانها ونصائحها، إني امقتها أحيانا، متهالكة تحب نفسها في شخصي. عشها الزوجي المؤدد تبنية على أشلائي. علم النفس قال هذا. اقرأه بشغف. جلينا مغرم بترديد (مركب النقص). احدهم كان يلفظه مركب، لا يا سيد، سفينة ! حنق وهاج المركب في نفسه وأوشك أن يغرق. ضحكنا لم يتشدق بعدها !)[17]. فالكبريت الذي نفذ عنده يذكره بأمه وأحاديثها في شؤون العائلة والبيت،يذكر أباه الذي طلق أمه وهي شابة ثم يذكره سلوك أمه معه بعقدة نفسية شائعة في علم النفس، وهذا

أمر طبيعي عند البطل. يتلقى الجواب ثم يخرج في حين أن الواقع يختلف تمام الاختلاف، إذ أن البطل يدخل وهو يتكلم مثلاً ويخرج وهو يتلقى الجواب. فالقصة إذن في أسلوبها المعروف بعيدة اشد البعد عن أداء الواقع. لقد جرت محاولات عديدة للخروج بالقصة من سجن (التتابع) وإطلاقها في ميدان (التواقت)[18]. ثم تكلم الكاتب على الخصائص الفنية لقصته وهي الاقتصار على شخصيات قليلة، شخصيتين فقط، ومواقف قليلة وتحقيق التواقت الفعلي فيها، أي أن انفعالات الشخصيتين تسير جنبا إلى جنب في القصة وعلى الورق، واشتراك الشخصيتين في الكلام وفي بعض الأجواء، وهذا الكلام، وان كان مشتركاً، إلا انه يصدر عن عواطف ويؤدي إلى انفعالات مختلفة في كل من الشخصيتين، وهذا ما يجري في الواقع[19].

إن القاص صباح محيي الدين، في قصته هذه إنما أراد أن يتجاوز المقولة التي تذهب إلى "أن في القصة من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة في آن واحد، لكن الخطاب فيها لابد أن يرتبها ترتيباً متتالياً، يأتي الواحد منها بعد الآخر" لهذا التفت إلى الفضاء الطباعي للنص، فقسم الورق بصورة عمودية إلى قسمين، جعل كل قسم لشخصية، سارداً فيه انفعالاتها ومواقفها، لكنه في الوصف والحوار الغى التقسيم فرجع الورق موحداً:

جلس م. على المقعد الذي يتصدر ظهر اليخت الصغير ووضع كتابه إلى جانبه ونظر إلى الأفق البعيد حيث تمتزج زرقة السماء الصافية بزرقة البحر المائية.

وقفت ل. مستندة إلى حاجز اليخت الصغير وقبضت بيدها على أمراس الحاجز، وأخذت تنظر إلى الأفق حيث تمتزج زرقة السماء الصافية بزرقة البحر المائية.

وكان الماء من الهدوء بحيث إن اليخت كان كأنه ينزلق على بحر من زيت الأمس.

وأحس م. بالسكينة تهبط على نفسه فاستسلم لها بكل جوارحه. إنها لفرصة سعيدة أن يخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة مثل هذه.

وأحست ل. بالسكينة تهبط على نفسها فاستسلمت لها بكل جوارحها. إنها لفرصة سعيدة أن تخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة مثل هذه[20]...

ولعل القاص، في قصته هذه يكون أول من دعا وكتب القصة ذات البناء المتوازي أو البناء القائم على التزامن أو التناوب، في القصة العربية الحديثة، وهذا النوع من البناء "يتميز بخصائص فنية تميزه عن الأبنية السابقة في كون الوقائع تتوازى فيه، يضبطها زمان واحد، وتقع في أمكنة مختلفة، بينما تتعاقب الوقائع في البناء المتتابع وتتداخل في البناء المتداخل"[21]. وأفاد القاص الوقت نفسه من أسلوب (عين الكاميرا) أو (المشهد المضاعف) الشائع في القصة النفسية، وهذا الأسلوب يقوم على الجمع بين مجموعة من صور مختلفة في نقطة زمنية واحدة[22]. لكن القاص –بسبب انتماء نصه إلى القصة القصيرة– لم يجمع هنا وقائع تتوازى من أمكنة متباعدة، بل من أمكنة متقاربة.

لكن السرد من حيث الرؤية في القصة، سرد موضوعي لأنه معتمد على الراوي كلي العلم الذي يكون مطلعاً على كل شي، على الرغم من وقوفه خارج أحداث القصة. إننا نرى الراوي هنا يعرض وقائع القصة ويصف الحركات والأفعال الخارجية للشخصيات، ويقدم سماتها المتعلقة بالأبعاد الخارجية، وفي الوقت نفسه يتغلغل إلى دواخل الشخصيات واصفاً مشاعرها وانفعالاتها. فالرؤية هنا رؤية من الخلف الشائعة في السرد الكلاسيكي:

ونزلت إلى البحر، إلا أن م. ظل على الشاطئ ينظر إليها، وهي تسير ببطء، نسج الزبد لها خلاخيل من الفضة، وتساءل لماذا أحضرته إلى هذا المكان.

ونزلت إلى البحر تمشي فيه ببطء تتملى من لذة الماء يلامس رجليها. ويرتفع إلى ساقيها رويداً رويدا كيدين ناعمتين. وتساءلت لماذا أحضرت هذا الرجل معها

لأنه مثقف له علاقة بالعلم والمعرفة والفن، وهكذا تنثال الخواطر والذكريات في ذهن البطل على نحو طبيعي، ويتعرّفها القارئ بلا وسيط.

ويبدو أن القاص أفاد، في بناء قصته، من فن المونتاج السينمائي، ولا سيما المونتاج الزمني، فمن المعروف أن هناك طريقتين في الإفادة من المونتاج في الأدب القصصي الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يترك وعيه في الزمان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. والطريقة الأخرى –بالطبع– أن يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني[23].

فالوظيفة الأساسية للمونتاج في القصة هي التعبير عن الحركة وتعتمد الوجود وتقديم العنصر المزدوج في الحياة الأنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد[24]. فالقاص تمكن بوساطة المونتاج من الجمع بين لقطات سريعة تصور الخارج والداخل في ما يخص بطل القصة، وهكذا ولدت الحركة في القصة وغابت الرتابة التي يحس بها القارئ في السرد التقليدي، فكان هناك كاميرا لقطات سريعة من هنا وهنا فتتغير أمامنا المناظر سريعاً دفعاً للملل عنا.

أما القصة الثانية فهي قصة (دم ومرجان) للقاص السوري صباح محيي الدين، المنشورة أيضا في مجلة (الآداب) البيروتية في الخمسينيات، ثم في كتاب عام 1958.

تصور القصة مغامرة عاطفية يقوم بها قاص مع فتاة على ظهر يخت صغير يقوم بسفرة إلى قرية سياحية على البحر، لتكون مادة لقصة يكتبها فتكون سفرته موفقة في الكثير في أكثر من ناحية، وكان القاص في قصصه يحاول دوماً أن يكشف عن الوجه الحقيقي لشخصياته، أن يزيل القناع الذي يختبئون وراءه، ويحاول القاص ان يشعر الفتاة بأنه في حاجة إليها حتى يستبقيها معه اطول وقت. وكانت

الفتاة تهوى الغطس على مقربة من صخور القرية المرجانية، فيتفق القاص ان يغطس معها لتكون دليلته إلى هذه الصخور. يغطس الاثنان معاً، وعندما ينتهي الغطس ويرجع الاثنان إلى اليخت، يحس القاص أن فكرة القصة قد تبلورت في ذهنه، ولم تبق عنده حاجة إلى الفتاة فيشيح بوجهه عنها وينظر إلى البحر، وآنذاك تشعر الفتاة بأن كرامتها قد جرحت، وتقرر الأنتقام منه، فتمد يدها نحوه وتفرز أظافرها في ساقه، فتند عنه آهة ألم مكتومة تغمرها بالارتياح وتقول: السباحة على المرجان خطرة لمن لم يعتدها فقد يجرح ويتألم...[25]. أي أن موضوع القصة هو الصراع الأزلي بين الذكر والأنثى، وسعي الأنثى إلى السيطرة على الذكر وجعله يجري وراءها أبدا.

إن الجديد في هذه القصة هو أسلوب سردها، فهو أسلوب قائم –كما يقول الكاتب نفسه– على التواقت المعروف في فن التصوير. يقول الكاتب في المقدمة التنظيرية التي صدر بها قصته "هذه محاولة... محاولة نقل أسلوب صنعة من فن إلى آخر، من التصوير إلى القصة... وأوضح يقول: التصوير ينفرد عن غيره من الفنون في انه يعتمد على التواقيت فيما يؤديه. ينظر المرء إلى لوحة فيرى كل شيء دفعة واحدة. إن كانت اللوحة مشهداً طبيعياً رأى الأشجار والسماء والماء والطيور فخرج من نظرته بأنفعال كلي غير مجزأ. وكذلك إذا كانت اللوحة دينية أو حربية، أو حتى تجريدية، فانه حتى في هذه الحالة يرى الألوان والخطوط والأحجام وما بينها من تنافر أو تناظر دفعة واحدة. أما الموسيقى فقائمة على التتابع والتواقت معها، نغمة تتبع نغمة ولحن يسوق لحناً، على الرغم مما بين الآلاف من تواقت. وإذا جئنا إلى القصة وجدنا أنها تقوم على التتابع فحسب، إذ أن السرد، سرد الحوادث أو سرد الأنفعالات يأتي متسلسلاً على الورق وفي ذهن القارئ. يدخل البطل ثم المنعزل ولماذا تريد أن تفرجه على دنياها. وعادت إليه فكرته التي راودته على اليخت... فكرة القصة وقد دخل عليها عامل جديد. ووقفت غير بعيدة عن

الشاطئ، ورفعت ذراعيها لتلف شعرها في جديلة ضخمة، فبدت كأنها عروسة خارجة من البحر...

إلى هذا المكان الذي لم تأت فيه مرة قبل مع احد. أتراها رغبتها التي داخلتها فوق اليخت، لهز جهده وإخراجه عن الصرامة البادية عليه، ام تراها غريزة الأنثى فيها تريد أن تتبين مدى سلطانها على رجل مثل هذا الرجل؟ ورفعت ذراعيها لتلف شعرها في جديلة ضخمة كي لا يعوقها أثناء الغطس[26].

واستعان السرد بمقاطع حوارية قصيرة، صيغت بالعربية الفصحى، كشفت عن دواخل الشخصيات ومشاعرها وأفكارها.

وبعد، فهاتان القصتان القصيرتان، تعدان من القصص الرائدة التي نحت نحو التجريب، وقد وفقتا لتخطي رتابة السرد التقليدي، لكن النقاد والباحثين -حسب علمي- لم يقفوا عندهما الوقفة التي تستحقانها في ميدان التجريب والتجديد في تاريخ القصة العربية الحديثة.

السرد البأنورامي في رواية (مجرد 2 فقط)

السرد البأنورامي أو المشهدي أو الموضوعي أو المسرحي هو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك اية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به[27].

وهذا السرد نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم والذي يتولى تحليل الشخصيات وتحديد كل ما يتعلق بها من مشاعر وسلوك وفكر دون أن يترك شيئاً للمتلقي كي يكشفه بنفسه مما يتعلق بالشخصيات "كان هنري جيمس ينصح قائلاً: (مسرحوا، مسرحوا) بمعنى (اكتبوا مشاهد)، وكتب فلوبير إلى موباسان بقصد مماثل: يجب التوصل إلى (التخصيص) أي إلى الاهتمام بالتفاصيل"[28]. كذلك "كان همّ ديكنز دائماً، بدلاً من أن "يقص" ان "يقدم" بواسطة الحوار أو التمثيل الصامت، فهو "يرينا" بدلا من أن "يخبرنا" عن كذا وكذا". (......) ينبغي ألا نفكر بالمنهج الموضوعي وكأنه يقتصر على الحوار والاخبار عن السلوك، فمثل هذا الاقتصار قد يضع الرواية الموضوعية موضع منافسة مباشرة وغير متساوية مع المسرح، ذلك أن انتصارها كان دائما يعود إلى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولا سريعا، ويقوم جوهرها على الغياب الطوعي للمؤلف المحيط بكل شيء عن روايته وعلى وجود "وجهة نظر" مقيدة عوضاً عن ذلك. إن جيمس ولوبلوك يريان الرواية على أنها تقدم لنا على التوالي، صورة ومسرحية، ويعنيان بذلك شيئاً من وعي الشخصيات بما يجري حولها (في الداخل والخارج) لتمييزها عن المشهد الذي يتم ولو جزئياً على الأقل بالحوار، والذي يقدم بشيء من التفصيل، حادثة أو صراعا هامّين"[29]. إن هذه الطريقة السردية "تقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقاً وخصوصاً للمشاهد الخارجي أي للقارئ، إضافة إلى أنها تعزز من إحساس القاص بأنه يبتعد عن مادته سواء من الناحية الأنفعالية ام العقلية، وبهذا فان شخوصه تكاد توهم القارئ بأنها حقيقية وصادقة لأنه لا يحس بصوت القارئ أو بآرائه، كما ان القاص لا يدعي في

السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. ويعني هذا ان السرد الموضوعي يرتكز على الكشف لا على الأخبار، أي ان عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القارئ لا على القاص، ومن هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في النتاجات القصصية المعاصرة"[30]. وفي الوقت نفسه "يخضع المشهد في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة والمكان والزمن والحدث"[31].

يلحظ على رواية إبراهيم نصر الله (مجرد 2 فقط) غلبة السرد المشهدي عليها، فالرواية سلسلة من المشاهد الدرامية التي تتغير سريعاً وتنتقل بين أمكنة وأزمنة مختلفة، لتصور مأساة الشعب الفلسطيني في المخيمات، عن طريق تجسيد معاناة الأنسان الفلسطيني المقهور والمقموع.

إن القهر يعني في التعريف القاموسي الغلبة والأخذ من فوق، وبدون رضى الشخص الآخر وبالتالي فالأنسان المقهور هو ذاك المغلوب على أمره الذي تعرض لغرض السطوة عليه من قبل المتسلط عنوة. وأما في تعريف التخلص الاجتماعي فيتمثل القهر في فقدان السيطرة على المصير إزاء قوى الطبيعة واعتباطها وقوى التسلط في آن معاً[32]. والقمع لغة يعني ضرب الأنسان بالمقمعة (خشبة أو حديدة معوجة الرأس يضرب بها رأس الفيل ونحوه ليذل ويهان)، ومنع الأنسان عما يريد وقهره وإذلاله[33].

يقدم السرد في الرواية مشاهد تعرض لضروب القهر والقمع التي يعيشها الأنسان الفلسطيني، هذه الضروب المختلفة من القهر والقمع تتجمع وتتضافر لتشكل صورة بانورامية شاملة للمأساة الفلسطينية. وفيما يأتي تحليل لبعض من صور القهر والقمع في الرواية.

فمنها صورة الحيلولة بين الأنسان وبين تحقيق ابسط حقوقه، كما يبدو في المشهد الآتي:

"حين امسكني عمي من يدي وأخذني للسينما، وغضب يومها أبي لأن السينما قلة حياء، حين دخلنا هناك، حين خرجنا وسألني: هل أعجبك الفلم؟

قلت: أعجبتني الكراسي.... يا الله ما أكثرها !

وحين قلت لامي: لماذا لا يشتري لنا أبي كراسي

نقلت سؤالي إلى أبي

فقال: أبيع حالي لاشتري له كراسي

وعندما قال عمي ثانية: سآخذه إلى السينما

عندما تجرأ على ذلك

قال أبي: خذه

ورحت اتغافر محاولا الجلوس عليها كلها... فعلتها قبل دخول الجمهور..."(34).

في هذا المشهد صورة معبرة عن حرمان الطفل الفلسطيني عن حق بسيط من الحقوق الأنسانية، وهو امتلاك الأنسان للكراسي والجلوس عليها، فاللاجئون الفلسطينيون الذين تركوا وطنهم وصاروا يعيشون في مخيمات بائسة، لم تكن حياتهم الاجتماعية تعرف الكراسي فهم يجلسون وينامون على الأرض، من هنا عندما رأى هذا الطفل الكراسي في السينما، انبهر أمامها وتمنى أن يشتريها له أبوه.

ومن هذه الحقوق الأنسانية البسيطة التي حرم منها الأنسان الفلسطيني، أيضا شرب الشاي، فهو لا يستطيع أن يحقق هذا الحق إلا بالمعاناة الشديدة والإرهاق

والسهر "أمي قالت لي: ان جارنا الصغير لم يزل ساهراً... فقلت: اعرف... انه لا ينام، وأبي قال: انه يعمل كل ما عليه... دون ان يقف احد على رأسه. وكنت اعرف ذلك أيضا... كان يشعل قنديل الكاز، القنديل الذي صنع له منقلاً بثلاث أرجل طويلة... يضع إبريق الشاي فوق المنقل، ثم يدخل القنديل تحته ويبقى ساهراً إلى أن يغلي الماء... يصنع شايه... يشربه وينام..."[35].

وفي الوقت نفسه تتحكم قوى القهر بحاجات الجسد، فلا يستطيع الأنسان الفلسطيني أن يقضي حاجته في دورات المياه "... **لا أحب التبول في الليل، لا أحبه... لا تسألني ان كنت بحثت عن السبب، لأنني بحثت كثيرا، ولم يكن للجن علاقة بالأمر، الجن الذين قد نبول عليهم أثناء مرورهم ليلاً، لأننا لا نراهم (.........) انه البرد... لم أكن أخشى شيئاً أو اكره شيئاً مثل البرد، لا تقل لي ان الأمور تغيرت، ومعظم الحمامات داخلية الأن. أنت تعرف... كان علينا أن نجلس تحت المطر، وان نشرع مؤخراتنا حيث تصفعنا القطرات الساقطة، وتتقافز فوق لحمنا مثل القليّة. الصوت. الصوت الذي يصدره المطر عند اصطدامه بالمؤخرة غريب، صوت بارد. لم أحبه يوماً... أما فوق السطوح الصفيحية فيكون بارداً ومفزعاً، فقد كان بإمكانه انتزاع سمائنا الصغيرة تلك... وإلقائها بعيداً"**[36].
والمعروف أن التحكم بحاجات الجسد إحدى وسائل قهر الأنسان، فكل حاجات الجسد يمكن أن تتخذ وسيلة للتحكم، منها مثلاً منع الاغتسال والنظافة لأسابيع، أو منع الذهاب إلى دورة المياه، وإرغام السجين على التبول أو التغوط في ملابسه. هنا يصبح الجسد برائحة عديمة الاحتمال، انه يتحول إلى وسيلة للنيل من الكرامة الذاتية وصورة الذات واحترامها[37].

أما صور القهر والقمع المرتبطة بالضعف والقتل والتدمير، فتملأ مشاهد السرد، وتشير إلى أن عالم الفلسطيني هو عالم الموت والخراب، لا اثر فيه للحياة، وهذه الصور تظل تتكرر في المشاهد السردية على نحو يشي بهذه الدلالة، دلالة

الموت والخراب، "إن تكرار موضوع رئيسي معين – شخصيته، شيء جملة أو تعبير، صورة – يؤلف طريقه في التكوين غنية بالإمكانيات، سواء استخدام هذا الموضوع في مشهد أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر"[38]. فمن هذه الصور المتكررة سيلان الدم من المزاريب "**الماء... الماء الذي كنا نعتقد أنه يملأ الخزانات.. الخزانات العالية التي نسيناها على السطح حيث نقطة المراقبة وأكياس الرمل تحجبها عن جنوب النار، التي ظلت تستعر... وتستعر... واستمرت المعجزة بقوة المعجزة وحدها، حين قتلوا أفراد نقطة المراقبة... ولم يقتلوا الخزانات... الخزانات التي مر بها الرصاص، وظل الكثير من الماء في قعرها،سقطت القذيفة فيها وملأتها فراغاً تنبهنا إلى الماء يسيل... يندفع داخل القبو، ماء حار، بارد، صرخات العجوز، العجوز التي كنت اعتقد انها وضعت اواني مطبخها كلها في عبها، الطناجر والصحون... الملاعق (......) العجوز صرخت، ولم تكن لأمي القوة اللازمة لإطلاق صرخة، لكنها قامت تركض... قمنا نركض، لم نكن نعتقد ان كل هذا الماء كان فوقنا ونحن عطشى، كل حمل الأناء الذي طالته يده، اندفعنا باتجاه المزاريب الذي تدفق فجأة... وكان الماء فيه صافياً، ولم يعد كذلك... الماء صار احمر... المزراب بكى دماً... ربما بسبب ما رآه فوق السطح...**"[39]. ان القتل كثر وكثر في كل مكان، وفوق السطوح ملأت دماء الضحايا المزاريب التي راحت تقذف بدلاً من الماء بالدم، فالمزراب يبكي ويبكي حتى تغدو دموعه دماً، أما لماذا يبكي فالراوي بوساطة (حسن التعليل) يعزو ذلك إلى تعاطفه وتأثره بمنظر أشلاء الضحايا فوق السطوح.

ولا تقف المأساة عند هذا الحد، فالفواجع والأهوال والكوارث تشتد وتتفاقم حتى تلتصق لحوم الموتى بأجساد الأحياء "**وحين وصلنا إلى ملجأ قبلنا... ملجأ مظلم... كل وجوهه ضامرة... حين غامرنا في قطع ارض مكشوفة للوصول إلى هناك... حين رأتنا الدبابات ورشاشات 500 القابعة في أعالي التلال المحيطة... وأرسلت نيرانها... رحنا نزحف طول الليل كي نصل إلى حائط يخفي ظلالنا. حدق فينا كل من في الملجأ... وخيل إلينا عندما رأيناهم إننا الاسمن والأوفر**

صحة (......) واكتشفنا ليس لأننا الاسمن ينظرون إلينا هكذا بأعينهم الجائعة... كان لنا رائحة ما، غريبة ... تفوح منا، وحين نظرنا إلى بعضنا وجدنا فتات لحم ملتصق بنا، فانشغلنا بإزالته عنا طول الليل"[40].

كذلك "يشكل التجويع والتحكم بإشباع الحاجة إلى الطعام وسيلة أخرى أساسية للتعذيب وكسر المقاومة"[41]، في أجواء القهر والقمع، وهذا ما نلقاه في الرواية حيث يضطر الفلسطيني إلى أكل القطط والكلاب ثم إلى أكل لحوم الموتى "وقال المذيع: إن فتوى شرعية أصدرها المفتي العام تبيح للمحاصرين أكل لحوم القطط والكلاب والجراذين في محاولة أخيرة للحفاظ على حياتهم"[42]. وعندما نفذت القطط والكلاب صدرت فتوى أخرى "**وأغلقت أبواب الدنيا في وجهنا مرة واحدة، حين قال المفتي في فتواه الثانية.. ويبدو أن له جواسيسه الذين يستطيعون أن يعرفوا تماماً أن القطط والكلاب والجرذان باتت مفقودة- قال: يحق لأهل المخيمات المحاصرة أن يأكلوا لحم موتاهم. فكسرنا أبواب الدنيا كلها مرة واحدة"[43].**

وهكذا وفق السرد البانورامي، بمشاهده الفنية بالدلالات والإحالات، لإبراز وتجسيد مأساة الشعب الفلسطيني، بأسلوب غير مباشر، بعيداً عن التقريرية والخطابية.

قراءة في رواية زهدي الداوودي "وداعاً نينوى"

الدكتور زهدي الداوودي أستاذ التاريخ في جامعة كركوك، قاص وروائي، بدأ كتابة القصص منذ الستينيات من القرن الماضي، صدر له "الإعصار: مجموعة قصص/ 1962" و"رجل في كل مكان / رواية / 1974" و"الزنابق التي لا تموت: مجموعة قصص/ 1978"، وأخيرا صدرت له هذه الرواية في كركوك عن مؤسسة الشفق الثقافية "وداعاً نينوى" عام 2004.

تنتمي الرواية إلى رواية الترجمة الذاتية أو رواية السيرة الذاتية التي يعرفها (لوجون) بأنها "نصوص تخيلية تجعل قارئها يظن على حق انه يوجد تطابق بين مؤلفها والشخصية انطلاقاً من أوجه الشبه التي يخالها تتراءى له، في حين أن المؤلف –خلافاً للقارئ– اختار أن ينفي هذا التطابق أو اختار على الأقل عدم إثباته"[44]. وهذا النوع الروائي عرفته الرواية العراقية في رواية "جلال خالد / 1928" لرائد القصة الحديثة في العراق محمود احمد السيد (1903 – 1937) الذي سجل فيها تجاربه التي خاضها في الهند عندما مكث فيها عاماً كاملاً تعرف خلاله على بعض المفكرين الهنود من ذوي النزعة الوطنية والاشتراكية. وسار على نهج السيد ذو النون أيوب وآخرين. وفي مصر برز هذا الاتجاه في أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم وإبراهيم المازني. أما في سوريا ولبنان فتجلى في روايات سهيل إدريس وحنا مينه.

إن موضوع الرواية هو التجربة التي عاشها المؤلف في جامعة الموصل خلال السنوات الأخيرة من السبعينيات من القرن الماضي. وهي تبدأ عام 1976 الذي عين فيه في الجامعة وتنتهي عام 1979 الذي غادر فيه نينوى إلى أوربا. تتمثل هذه التجربة في المحاولات القسرية التي جرت لإرغامه مع أساتذة آخرين على الأنتماء إلى حزب البعث الحاكم في العراق آنذاك، لكن المؤلف يصمد أمام الاضطهاد،

ويتخلص بالخروج من الوطن، في حين يتم اغتيال بعضهم، وإرغام بعضهم الآخر على الأنتماء بأساليب وحشية في غاية القسوة والعنف.

إذن ما دعانا إلى عد الرواية سيرة ذاتية، هذه التجربة الشخصية الصعبة للمؤلف، لكن هل هناك أية إشارات داخل الرواية إلى هذه الحقيقة. كان يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي، وتطابق هو من شروط السيرة الذاتية، كذلك لم تكتب على غلاف الرواية عبارة مثل 'سيرة ذاتية' أو 'صفحات من حياتي' لكن الذي يعرف المؤلف مثل كاتب الدراسة الذي كان زميلاً له في الجامعة -يعلم أن الوقائع التي صورتها الرواية، عاشها المؤلف وكانت سبباً في رحيله عن الوطن. فشخصية 'صالح' الأستاذ في جامعة الموصل، أنها هو الدكتور زهدي الداوودي أستاذ التاريخ في هذه الجامعة خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي.

يشيع عادة في السيرة الذاتية ورواية السيرة الذاتية السرد الأفقي 'وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه إلى المستقبل باستمرار، دون عودة أو ارتداد إلى الماضي، أو أن هذه العودة وهذا الارتداد أن وقعا فهما يقعان بحدود ضئيلة جداً'[45]. لكن السرد هنا لا يتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث وإنما يلجأ إلى قطع واختيار الأمر الذي أدى إلى ظهور مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة، كما هو شائع في 'الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لا على حسب تسلسل أحداث الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي أو ذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي'[46].

يبدأ السرد في الرواية في يوم من ايام كانون الثاني 1979، وقد أوشكت الأحداث أن تنتهي بمحاولة البطل (صالح) ان يتخذ قراره حول انتمائه إلى الحزب، بعد أن زادت الضغوطات والتهديدات عليه، بعد ذلك تخلل السرد سلسلة من الاسترجاعات الخارجية والداخلية، والاسترجاع هو 'عملية سردية تتمثل في إيراد

السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد. ويقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

1. **استرجاع خارجي**: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
2. **استرجاع داخلي**: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
3. **استرجاع مزجي**: وهو ما يجمع بين النوعين.

ولعل أهم هذه الاسترجاعات التي تلقي الضوء على ماضي الشخصيات والأحداث، ما يخص الدكتور خليل الشخصية الثانية في الرواية، وهو أستاذ تقدمي أكمل دراسته في الولايات المتحدة تقوم السلطة بتدبير مكيدة ضده لجعله ينتمي إلى حزب البعث الحاكم، ففي إحدى محاضراته يسأله طالب عن أصل الأنسان، فيقوم الدكتور بشرح نظرية دارون حول انتقال القرد إلى الأنسان ودور العمل في ذلك:

قال احد الطلاب مبتسماً بسخرية:

إننا اذن كنا قردة.

علق الدكتور خليل مازحاً ومبتسماً أيضا:

وهل اكتشفت هذه الحقيقية الأن؟

وضحك الجميع.

قال احد الطلاب:

وادم عليه السلام؟ ما هو موقعه من الإعراب؟

أجاب طالب آخر:

دمية طينية صنعها الله في وقت فراغه.

قال الطالب الذي طرح السؤال بشكل استفزازي:

أستاذ، إن ما يجري في المحاضرة هو كفر وزندقة.

إن الادعاء بأننا نتحدر من القرد يقودنا إلى نبذ الأديان السماوية"[47]. وبعد أيام راح خطباء الجوامع يشهرون به ويحرضون العامة ضده أن أهل الزندقة والإلحاد يجب ان يحاربوا بلا شفقة، وأنهم يجب أن يقتلوا وقتلهم حلال، فلا شفيع لهم لا في الدنيا ولا في الآخرة. إن المدعو الدكتور خليل احمد، هذا الشيوعي الصهيوني والزنديق اللعين، قد احل الله قتله"[48]. عندئذ لا يكون أمام الدكتور من سبيل إلا أن يطلب الأنتماء إلى الحزب لحماياته ونجاته من هذا المأزق الكبير الذي خلقوه له.

وفي السرد استباقات تلمح إلى ما سيحدث من أحداث مهمة، والاستباق "هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق الأحداث"[49]. فعندما يكون الدكتور صالح أمام تهديدات عدة لينتمي إلى حزب البعث، يأتي وصف الطبيعة إرهاصا بما سيقدم عليه من اختيار، وهو تحدي هؤلاء الذين يهددونه وذلك بترك الجامعة ومغادرة الوطن "كانت السماء وراء النافذة زرقاء عميقة، تتخللها ندف من السحب البيضاء تحيط بشمس كانون الثاني التي كانت تحاول عبثاً نشر الدفء في الهواء البارد القادم من قمم الجبال البعيدة المكسوة بالثلوج، ورغم البرد كانت الورود الحمراء والصفراء والوردية التي تلمع تحت أشعة الشمس الواهنة تعلن عن ربيعها الخاص بها. أشجار الكالبتوس والصنوبر كانت هي الأخرى تتحدى الشتاء بأوراقه دائمة الخضرة، فكر انه لشيء غريب ان يكون الربيع في حضن الشتاء..."[50]. فكما تتحدى الورود وأشجار الكالبتوس والصنوبر قسوة الطبيعة، ومثلما الربيع الذي يتحدى الشتاء، سيتحدى الدكتور صالح سلطة البعث بعدم الأنتماء، وهذا يورث فعلاً في نهاية الرواية ولعل هذا الوصف للطبيعة يدخل ضمن الوصف التفسيري

الشائع في الرواية الحديثة، وهو الوصف الذي يأتي ليلقي الضوء على سلوك الشخصية ويفسر تصرفاتها ونوازعها المختلفة، إذ أن هذه الأوصاف للطبيعة ألقت الضوء على التحدي والإصدار اللذين ولدا في أعماق شخصية الدكتور صالح وهو في مثل هذا الموقف الصعب.

وفي الوقت نفسه هناك أوصاف تدخل ضمن الوصف الزخرفي أو التزييني، وهو الوصف الذي يأتي غاية في ذاته دون ان يفيد شيئاً من ما يخص الأغراض القصصية، مثال على ذلك "كانت شمس كانون الثاني واهنة صفراء تميل إلى الأفق الغربي، وتنحدر ببطء للاختفاء بين ثنايا غيوم حليبية زرقاء فاتحة تؤطرها حواش بنفسجية سرعان ما تتحول إلى لون وردي فبرتقالي لماع يضيء الأقسام العليا منها، وكانت الأقسام السفلى من الغيوم تتلاشى في زرقة داكنة عائمة فوق التلال الكلسية البعيدة التي تحتضن أرضا داكنة مائلة توحي بالكآبة. وكانت الريح الشمالية الجافة القادمة من جبال كردستان تحمل معها نتفاً من الغيوم الكثيفة التي خلفت وراءها الثلوج في مكان ما وراء الأفق الشمالي"[51]. كما أن في الرواية أوصافا تمتزج بالسرد بحيث يتخلق من امتزاجهما ما يسمى "الصورة السردية"[52]. مثل الأوصاف المتعلقة بالتعذيب الذي يجري للأساتذة التقدميين الذين يرفضون الأنتماء إلى حزب البعث "تقدم رجل طويل، عريض المنكبين، ينحدر شارباه إلى جانبي فمه المقوس، ومد ذراعيه الطويلتين الشبيهتين بذراعي غوريلا، إلى مهدي الذي كان متكئاً على الحائط، ورفعه إلى أعلى بقوة وقسوة كما لو انه يرفع ثقلاً خفيفاً، ثم ألقاه على الأرض قرب قدمي الرجل المتأنق، وعندما ارتطم بالأرض احدث صوتاً مدوياً، ردد القبو صداه ثم أعقبته آهة موجعة صدرت منه بصورة لا إرادية..."[53].

أما ما يخص الضمائر السردية، فان ضمير الغائب "هو" غالب على سرد الرواية والمعروف أن هناك ثلاثة ضمائر يستخدمها السرد الروائي: أنا، أنت، هو "والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل، إجرائيا، مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى"[54]. ويبدو أن الروائي عندما اثر ضمير الغائب على الضميرين الآخرين، عرف خصائصه الايجابية ومنها "انه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وأراء، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشراً... ويجنب اصطناع ضمير الغائب على الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء العمل السردي وانه الصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخاصة"[55]. من أجل ذلك وجدنا هذه السمات الايجابية لضمير الغائب توافرت في الرواية، مثل هذه الأفكار السياسية التي يعلن عنها السارد، وهي تتعلق بسلوك الدكتاتوريين الذين لا يتورعون عن فعل أي شيء "لكل الأشياء وجهان، ابيض واسود، الجانب المشرق والجانب المظلم، حتى الصورة المعلقة في غرفتك تمثل قناعين، احدهما يضحك والآخر يبكي. واذا كان مهرج شكسبير يرافق الملك دوماً، فان المهرج هو الوجه الحقيقي للملك نفسه، وما الملك سوى القناع المتروك. وإذا كان الملوك القدماء يكتفون بمهرج واحد أو عدة مهرجين، فان بعض المهربين والقتلة الذين صعدوا العروش، لا يكتفون بتحويل شعبهم بأكمله إلى مهرج كبير حسب، بل يريدون تحويل شعوب أخرى إلى مهرجين. لقد افتنوا من التاريخ ميكيافلي، وراحوا يقرءونه بإمعان. المهم انك تحتفظ بكرسي العرش، اقفز من فوق أكوام الجماجم، وأسبح في انهار الدماء، اقتل عدوك وامش في جنازته. ويظهر الرجل الأسطورة الذي يصنع التاريخ بقدرة قادر"[56].

لكن الراوي لا يستخدم ضمير الغائب فحسب، بل يستخدم معه ضمير المخاطب حتى يخفف من الرتابة التي يخلقها في السرد الضمير الواحد، ويضفي شيئاً من الحيوية على سرده بتغير ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب، مثال ذلك "انه

لاحساس غريب حقا حين يتبلور الحلم وتتكامل معالمه ويبدأ بالتجسد بحيث يمكن للأنسان أن يلمسه. هاهو حمام العليل الحلم يتحول إلى حمام العليل الواقع. لو ان والده الأن يستيقظ من قدرته الأبدية، ويغادر قبره لدقائق، ليراه وقد جاء إلى هنا. انه لم يعد ذلك الطفل الخجول الصامت. راح يتأمل البيوت والدكاكين الهرمة التي لفحتها الشمس. انها حقا قرية. كنت إذن ذاك طفلاً، كان عالمك هو المدينة الصغيرة التي ولدت فيها، وقرية أعمامك الراقدة على سفح جبل شاهق والتي كنت تقضي فيها عطلاتك المدرسية..."[57].

وفي الرواية حوار كثير، إلى جانب السرد والوصف، وهذا الحوار في أغلبه حوار فني يحقق أغراضا عدة في ما يخص الأحداث والشخصيات، لكن ما يعيبه تعدد مستوياته اللغوية عند الشخصية الواحدة، من عامي وفصيح:

جلبت ام علي الشاي وصحناً من الكعك.

كافي عاد عدنان. هل تريد أن تدخل المستشفى مرة أخرى؟

زين، زين، ام علي، سوف لا استرسل في هذا الموضوع... [58].

إذن رواية "وداعاً نينوى" رواية سياسية بكل معنى الكلمة، لأن موضوعها الرئيس شهادة روائي وأكاديمي عراقي على ما كان يجري في العراق من قمع واضطهاد للمثقفين والعلماء التقدميين خلال النصف الثاني من السبعينيات من القرن الماضي، لكن هذا الموضوع السياسي لم يحل دون توافر الشروط الفنية لجنس الرواية فيها.

(شهداء قلعة دمدم)

رسالة الماضي إلى الحاضر

ظهر الاتجاه التأريخي في القصة الكردية، ومن قبل في القصة الأوربية والعربية نتيجة عوامل قومية وفنية أهمها الإحساس بالماضي والسعي إلى بعثه وإحيائه، والمعروف أن القصة التأريخية الفنية – كما يقول الناقد شفيع السيد – (لا تعنى بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى، لأن وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة، وإنما تكمن قيمتها الفنية في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعه الراهنة) أي أن القصة التاريخية لا تكون فنية إلا إذا عنيت بالحاضر بواسطة الماضي، بمعالجته ونقده، فكأن الماضي يبعث برسائل إلى الحاضر محملة بعبر ودروس ودلالات ليستفيد منها في حل وإضاءة طرقه المعتمة. وهذا ما فعله القاص والصحفي مصطفى صالح كريم في قصته "شهداء قلعة دمدم" الصادرة عام 1960 ، والمترجمة إلى العربية عام 2004 (ترجمة محمد البدري، منشورات دار الثقافة والنشر الكردية/ وزارة الثقافة).

قام بناء القصة على واقعة تاريخية تعد صفحة مشرقة زاخرة بالبطولة والبسالة والتضحية في تاريخ الكرد عام (1608)، وهي المعركة التي نشبت بين أبطال حامية قلعة دمدم قرب مدينة (أرمية) بقيادة الأمير خان زعيم عشيرة (برادوست) الكردية، والجيش الإيراني الذي بعثه الشاة عباس لاحتلال القلعة نظرا لرفض الأمير خان إسكان ثمانية آلاف من الأغراب القادمين من تركيا قرب القلعة. يقول المؤرخ الكردي المعروف محمد أمين زكي في كتابه (خلاصة تاريخ الكرد وكردستان) عن هذه الواقعة (حقاً أن هذه الصفحة الخالدة في تاريخ الكرد لجديرة بالذكر والتنوية في كتاب مستقل، يقرأه الجيل الحالي والأجيال القادمة من شباب الأمة الكردية وكهولها لأن آيات وخوارق هذه الواقعة لكثيرة ومثيرة جدا

حتى أن (اسكندر منشي) على خلاف ما يقضي عليه التعصب المذهبي والنزعة الشيعية الرسمية، اضطر إلى تمجيد هذه الصفحات الخالدة والى الثناء على الأبطال الذين سطروها بدمائهم الزكية، كما أن روعة هذه البطولة والتضحية العظيمة حملت العلامة المستشرق المسيو (اومان) على أن يذكرها بشيء كثير من الأجلال والإعجاب، وان يصفها بالروعة والجلال). (ص: 267) التزم القاص في قصته بالخطوط العامة الأساسية لهذه الحادثة التاريخية، لكنه أضاف إليها بعض الوقائع التي تتطلبها الغايات والأهداف التي رسمها لقصته، وتتطلبها أيضا طبيعة الفن القصصي القائم على الحركة والتشويق والإثارة، وأهمها العقدة الغرامية المتمثلة في حب (عبدال بيك) ابن الأمير خان لـ (فيان) ابنة إحدى القرى المجاورة للقلعة. والمعروف أن إضافة هذا الحب إلى جانب العقدة الرئيسية للقصة أو الرواية، تقليد سنّه جرجي زيدان رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، وقد سار عليه أغلب القصاصين والروائيين فيما بعد. كذلك أضاف القاص إلى وقائع القصة واقعة الخيانة التي قام بها (محمود كيهكاني) خادم ابن الأمير بسبب منافسته لمخدومه (عبدال بيك) في حب (فيان) الأمر الذي يجعله يحقد على (عبدال) ومن ثم يعين العدو على السيطرة على النبع الوحيد الذي كانت القلعة تشرب منه، وهذا ما جعل العدو ينجح في دخول القلعة. فضلاً عن الغش والخديعة اللذين يلجأ إليهما في حربه مع المدافعين عن القلعة.

إن دلالات القصة عديدة وغنية تحملها الرسالة التي يبعث بها التاريخ إلى الحاضر، لعل أهمها ما يأتي:

أولاً: إن الكرد ذو بأس وشجاعة وإقدام، فهم يستميتون في القتال والصمود دفاعاً عن أرضهم وديارهم ولا يستسلمون أبدا للطامعين والغزاة مهما كانت الظروف، وهذه الدلالة جسدها دفاع وصمود حامية القلعة في ظروف صعبة تمثلت في كون الجيش الإيراني أكثر من المدافعين بثلاثة وعشرين مرة، وشحة المياه

في القلعة ولاسيما بعد سيطرة العدو على النبع الوحيد للقلعة واضطرار المدافعين إلى الاعتماد على مياه الأمطار. عندما يعلن الأمير خان في ديوانه نبأ عزم العدو على احتلال قلعة دمدم، نرى الحاضرين يتصرفون على النحو الآتي:

(وهنا استل واحد من مشاهير شنو خنجره الدبأن ذا القبضة البيضاء وهو يقول: قسماً بهذه الأرض لن ادعهم يمرون في وطننا حتى ان كنت لا املك غير هذا الخنجر سلاحاً أو فليمروا على جثتي. وأضاف عبدال بيك على كلام الرجل قائلاً: قسماً برأس الخان، مادام الدم يجري في عروق جسدي لن ادع أي قزلباشي... يمسح شاربيه امام مرايا قلعة نارين...)[59] وهذا الدفاع والصمود الأسطوريان ينتهيان باستشهاد الجميع بمن فيهم الامير خان وابنه عبدال.

ثانيا: ليس هناك حواجز وحدود تفصل بين الحكام والمحكومين، أو بين القادة والجنود، فالكل سواسية في القتال، وهناك ديمقراطية وشورى في اتخاذ القرارات (وبعدئذ وجه أمير خان كلامه إليهم وقال: الاستشارة والمداولة والاستفسار أشياء جيدة، ولهذا جمعتكم لكي استطلع أراءكم وقد علمت جيداً بأن لا احد فيكم يريد الخضوع لأمر الشاه... لذا فلنخض من أجل كوردستان عملية الدفاع هذه... إما الموت بعزة أو الحياة بكبرياء وما أن انتهى (الخان) من كلامه حتى راحت الخناجر تبرق مثل الرعود التي تلمع في السماء، وبهذه الظاهرة التقليدية قرر الجميع خوض المعركة ضد قرار الشاه)[60].

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الجو السياسي والاجتماعي الصحي يشجع الجنود والمواطنين على القتال والدفاع عن الأرض لأنهم يشعرون أن الأرض أرضهم لأن حقوقهم مصونة والحاكم واحد منهم، لكن الحكم عندما يكون ديكتاتوريا قائماً على القمع والاضطهاد، والحاكم يكون معزولاً عن الشعب، آنذاك يتفشى التخاذل والجبن في النفوس، وتغيب الشجاعة وينتشر اليأس، فلا احد يقاتل في ظل مثل هذا الحكم فتحدث الهزائم والنكسات، كما حصل في نكسة

حزيران عام 1967، وقد جسدت مثل هذه الأجواء الشاذة، مسرحية الشاعر والكاتب السوري (ممدوح عدوان) (محاكمة الرجل الذي لم يحارب).

ثالثاً: مشاركة المرأة الرجل في الدفاع والقتال والصمود، فالدفاع والصمود الحقيقيان يتمان بمشاركة الجميع رجالاً ونساءً و (فيان) في القصة هي رمز المرأة الكردية الشجاعة التي تأخذ دورها إلى جانب الرجل في معارك الدفاع عن الأرض وتضحي بحياتها في سبيل ذلك، كما فعلت (فيان) (عند البرج الذي كان يعود لعبدال بيك، كانت المعركة على أشدها، وبدت فيان منهمكة تنتقل هنا وهناك تملأ مخزن البندقية هذا وتسقي الآخر قطرات من الماء، وتضمد جراح شخص ثالث، وتسحب صناديق العتاد لكي تكون في متناول أيدي المقاتلين...)[61]. وتظل على هذه الحال حتى تصاب برصاصة في الصدر تودي بحياتها.

رابعا: إن الأنكسارات والنكسات في تأريخ الكرد والشعوب الأخرى لم تحدث بسبب التخاذل والجبن، وإنما حدثت بفعل الخيانة (خيانة بعض النفوس الضعيفة في الداخل) والغش والخديعة اللذين يلجأ إليهما العدو لتحقيق أغراضه فالخيانة قام بها (محمود كيهكاني) فسهل على العدو دخول القلعة، أما الخديعة فتمثلت في تظاهر العدو بقبول الصلح مع الأمير خان، عند علمه بقدوم جيش بقيادة احمد البهديناني لنصرة الأمير خان، وعندما يتم التوقيع على وثيقة الصلح، يقوم قائد العجم بإرسال رسالة إلى احمد البهديناني بالعودة إلى دياره نظراً لأنتهاء المعركة وعقد الصلح، وآنذاك يجد العجم الفرصة سانحة للهجوم على بقايا رجال الأمير خان وقتلهم جميعاً. فلولا الخيانة والخديعة لما كان في وسع العجم احتلال القلعة وقتل المدافعين عنها.

أما المقومات الفنية للقصة ففيها ما هو ايجابي، وما هو سلبي فمن الايجابي سردها الزاخر بالحركة الناتجة عن تضافر مقومات السرد مع الصورة، وهو أمر يؤدي إلى ولادة ما يسمى (الصورة السردية). ومن ذلك أيضا تقنيات تخص المفارقة

بين زمن القصة وزمن السرد مثـل تقنيـة (الاسـتباق) أو (الاستـشراف) الـتي تعـني الإشارة إلى حدث أو أحداث قادمة[62].

أما السلبي فيتمثل في حوارها المتكلف ذي النزعـة التعليميـة، ومجـيء مغـزى القصة في نهايتها بأسلوب تقريري مباشر، ولا ننسى أن القـصة مكتوبـة في أواخـر الخمسينيات اعني أن القصة العراقية لم تكن قد تطورت بعد وكان القـاص في بدايـة حياته الأدبية وان أدواته الفنية لم تكن قد اكتملت بعد ورغم ذلك فان عملـه يعتـبر من الأعمال الجيدة.

نجيب محفوظ

مؤسس الرواية العربية

حملت إلينا وسائل الأعلام يوم الأربعاء المصادف 30 آب 2007 المنصرم، نعي الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ في الوقت الذي كان العراقيون حكومة ومثقفين يتابعون حالته الصحية الحرجة بقلق، فالسيد رئيس الجمهورية جلال طالباني بعث السيد حازم اليوسفي ممثل الاتحاد الوطني الكردستاني في القاهرة إلى المستشفى الذي كان يرقد فيه للاطمئنان على صحته نيابة عنه، أما المثقفون العراقيون فظهر اهتمامهم بالراحل في المقابلات والحوارات والمقالات التي نشروها في صحفنا المحلية، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حب شعبنا الكبير للثقافة وتقديره لأعلام الثقافة والفكر.

ولد نجيب محفوظ في حي شعبي من أحياء القاهرة 1911، 1912 لأسرة تنتمي إلى الطبقى الوسطى. التحق الراحل بالمدارس الحكومية ثم دخل الجامعة المصرية / كلية الآداب قسم الفلسفة سنة 1930 وتخرج سنة 1934. بعد ذلك انخرط في عالم الوظيفة فمارس عدة وظائف حكومية، وبعد ان ذاع صيته روائياً كبيراً انتقل إلى وظائف ثقافية وفنية.

حصل الراحل على ثقافة عميقة نتيجة لقراءاته الواسعة في الفسلفة والأدب والعلم والفن والتاريخ والسياسة، قرأها بالعربية والأنكليزية والفرنسية، وعني بقراءة القصص والروايات الواقعية والنفسية والفلسفية لكبار الكتاب العالميين أمثال تولستوي ودستوفسكي وشيخوف وبروست وتوماس مان وكافكا، الأمر الذي ترك أثره العميق في رواياته، نشر أول رواية "عبث الأقدار" عام 1939، ثم توالى نشر رواياته حتى صارت مجموعة ضخمة جعلت منه عملاق الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، ولهذا نال جائزة نوبل عام 1988.

اجمع الباحثون والنقاد كافة على أن محفوظ هو أب الرواية العربية الحديثة ومؤسسها الأول وبأني أمجادها فهو الذي أرسى دعائمها ووضع تقاليدها حتى أوصلها إلى المكانة التي تستحقها في الثقافة العربية، بعد أن كانت النظرة إليها سلبية لأنها كانت تعد جنساً أدبيا طارئاً ودخيلاً، على نقيض الشعر الذي كان ينظر إليه جنساً أدبيا عريقاً له جذور عميقة في تاريخ الثقافة العربية القديمة، حتى أن محمد حسنين هيكل عندما نشر روايته المعروفة "زينب" عام 1914، لم يجرؤ على وضع اسمه الصريح عليها وإنما كتب على الغلاف بقلم مصري فلاح "لأن القصة لم تكن تحظى بتقدير المجتمع بل على النقيض كان المجتمع ينظر إليها أداة من أدوات اللهو والتسلية، لكن محفوظ هو الذي استطاع بجهوده الجبارة أن يجعل الرواية جنساً معترفاً به يحظى باحترام المجتمع. وهنا نسأل كيف استطاع محفوظ أن يحقق هذه الطفرة الكبيرة وهذا الأنجاز العظيم في الرواية العربية؟ إن كل ما تحقق بفضل ما يأتي:

أولا: تضافر المتعة والتشويق مع الفكر في رواياته فمحفوظ وفق / منذ روايته الأولى، في الجمع بين متطلبات الفنون السردية وقضايا الفكر إذ استطاع أن يخلق عوالم سردية تتضمن حوادث مشوقة وشخصيات إنسانية حية لا يمكن أن ينساها القارئ، وحواراً عميقاً يحمل دلالات ثرة ولغة قصصية تتلاءم مع طبيعة السرد الروائي، ووراء كل ذلك قضايا فكرية مختلفة تتعلق بالأنسان والمجتمع والتاريخ، يصل إليها المتلقي بنفسه دون أن يقولها الروائي بنفسه في صفحات الرواية. إن سر نجاح محفوظ أنما يعود -كما يقول يوسف الشاروني- إلى انه "لا يقصد قصدا واعيا بث فلسفة معينة فيما يكتب... بل انه ليعتمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيها مزيفاً، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الأنساني، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وإخلاصه لنفسه". في الوقت الذي كانت أغلب الروايات العربية تنتمي إما إلى

روايات التسلية والترفيه حيث المغامرات الخيالية والحكايات الغرامية الساذجة، وإما إلى الروايات الفكرية التعليمية حيث تطغى الأفكار والمنطلقات التعليمية على متطلبات السرد وعناصره.

ثانياً: الديناميكية والتنوع اللذان عرف بهما نتاج محفوظ الروائي، فهذا النتاج لم يثبت على حالة واحدة وإنما تطور من اتجاه إلى آخر حتى صار يحوي أغلب الأساليب والتيارات السردية، وفيما يخص المضمون عالج محفوظ القضايا الاجتماعية والواقعية ثم انتقل إلى القضايا الفلسفية والوجودية فرواياته الأولى كانت تاريخية، وهي "عبث الأقدار" 1939، و"راد وبيس" 1943، و"كفاح طيبة" 1943، ثم اتجهت رواياته اتجاهاً واقعياً إذ راحت تستمد موضوعاتها من الواقع القائم وتصور قضايا اجتماعية وسياسية تتعلق بمصر الحديثة وهي "القاهرة الجديدة" 1945، و"خان الخليلي" 1946، "زقاق المدق" 1947، و"السراب" 1948، و"بداية ونهاية" 1949، وينتهي هذا الاتجاه مع صدور ثلاثيته المشهورة "بين القصرين" 1956، "السكرية" 1957، "قصر الشوق" 1957، في هذه الروايات الواقعية صور محفوظ مراحل زمنية مختلفة من تاريخ مصر حتى قيام ثورة 23 يوليو عام 1952 وابرز فيها شخصيات مختلفة تنتمي إلى الطبقى الوسطى بمستوياتها المختلفة، وصور سلوكياتها وأسلوب تفكيرها، وهي تعيش في واقع غير طبيعي اختلت فيه القيم والموازين وغلب عليه الفقر والفساد والاضطراب. بعد ذلك اتجهت رواياته اتجاهاً جديداً سماه بعض النقاد "التجريد الفكري" وسماه آخرون "الاتجاه الفلسفي والتعبيري"، وهي "أولاد حارتنا" 1959، و"اللص والكلاب" 1961، و"السمان والخريف" 1962، و"الطريق" 1964، "الشحاذ" 1965، "ثرثرة فوق النيل" 1966، و"ميرامار" 1967، دارت هذه الروايات على قضايا فكرية وفلسفية ومشكلات إنسانية عامة تواجه الأنسان المعاصر في كل مكان كالشعور بالغربة والضياع والعبث والبحث عن الخلاص والأنتماء واليقين، أما نتاجه في السنوات

الأخيرة فتمثل في مجاميع قصصها غلب عليها الاتجاه الصوفي وكان آخرها أحلام فترة النقاهة 2004.

ثالثاً: لغة نجيب محفوظ تعد أرقى مثال في تطوير اللغة العربية الفصيحة للسرد فهي لغة سهلة وحية، تعبر بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة، وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء. قال طه حسين عنه إن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها، فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة، ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها إلى أوصاف الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة، ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم، وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية، لا عوج فيها ولا فساد، وقد تجري فيها الجملة العامية أحيانا حين لا يكون منها بد فيحسن موقعها، وتبلغ منك موقع الرضا.

جليل القيسي
عاشق كركوك

فقدت كركوك والعراق أواخر تموز الماضي مبدعاً كبيراً في القصة القصيرة والمسرح جليل القيسي الذي ولد في كركوك عام 1937 ، وعمل فترة في إحدى دوائر وزارة النفط، واصدر أربع مجاميع قصصية وأربع مجاميع مسرحية وقصصاً أخرى نشرها في المجلات الثقافية العراقية والعربية.

يلفت نظرنا في سيرة القيسي وإبداعه شيئان: الأول هو عشقه الغريب لمدينة كركوك، مدينة النيران الأزلية والقلعة الشامخة والقوميات المتآخية، وهذا العشق جعله يتشبث بمدينته فلم يتركها قط، وتحمل الفقر والعوز في سنوات الحصار الصعبة، ولم يبع نفسه لأي حاكم، وقبل ذلك لم تجذبه إغراءات العاصمة في الستينيات والسبعينيات كما جذبت عدداً كبيراً من أدباء كركوك. كان بإمكانه الهجرة إلى الدول العربية والأوربية والعمل فيها في ميادين الصحافة والترجمة، لكنه صمد ليبقى إلى جانب معشوقته الأثيرة كركوك، وربما كان إبداعه ينضب لو نأى عن مدينته. كان القيسي –كما يقول الناقد رزاق إبراهيم حسن "من ابرز الذين استمعوا إلى نبض كركوك وعزفوا على جميع أوتارها واحتضنوا مختلف مراحلها وأماكنها وجمعوا بين مختلف أطيافها وقومياتها وتجسدوا بها". ولذا لم يبالغ الناقد عبد الله إبراهيم عندما عدّ القيسي أديب كركوك الأول في النصف الثاني من القرن العشرين. قال القيسي في مقابلة أجريت معه "لقد أحببت ومازلت وسأبقى أحب بهوس مدينة كركوك. أحب كردها، تركمانها، آشوريها، أرمنها وصابئتها. عندما تعشق مدينتك عشقاً حقيقياً تفرق بسرعة آهة فيها عن آهة أخرى. إن زفرة حب مدينة كركوك تكون مثل النار. كركوك مدينة سيمفونية من اللغات. إنني منذ صغري أحببت كركوك، وبقلبي بالفطرة عرفت ثراء هذه المدينة ولأن العقل مطاوع قابل الميل إلى كل اتجاه، لذلك يدفعه كل شيء إلى الخطأ، أما قلبي مع كركوك فلم ولن يخطئ معي. أنا وكركوك كحبتين من قشرة ولوزة. المجد لكركوك ولكل

قومياتها وأطيافها". أما الشيء الثاني الذي يلفت أنظارنا عند القيسي فهو ولعه الغريب بالتجريب والتجريد والخروج على المألوف في القصة. لكن حديثنا هنا مقصور على عشق القيسي لكركوك.

بين مسرحيات القيسي وقصصه مسرحية وقصة تجسدان على نحو جليّ هذا العشق لكركوك، ففي مسرحية "مدينة مدججة بالسكاكين" وصف ودفاع عن كركوك أعده أسمى غزل قيل في المدن:

حمدي – كركوك مدينة ناعسة.

بثينة – بل ساحرة.

حمدي – مدينة مليئة بالرحمة... تحب الجميع.

بثينة – من غير استثناء.

حمدي – كركوك... آه... انها عروس المدن... وجهها حالم.

بثينة – نارها الازلية تهلل ليل نهار.

كان "حمدي" بطل المسرحية وهو شاب كركوكي، يدرس الإخراج المسرحي في شيكاغو، لكنه يتعرض هناك إلى اعتداء وحشي من قبل عصابة فيصاب في جسده ورأسه، وهو ما يسبب له هزة عقلية، فيعود إلى مدينته كركوك فنجده يقارن بين شيكاغو التي غرست فيه الكآبة والفزع حتى النخاع، المدينة المدججة بالسكاكين والدولارات، وكركوك مدينة الحب والرحمة:

حمدي – في شيكاغو كنت احلم بها [كركوك] واتخيلها مع أوجاع آلامي وهذياني... وأقارن بينها وبين مدينة الفجور والفسوق والدعارة.

بثينة – يالحنانك وحبك الشديدين لها.

حمدي – انها كل تاريخي وكل ذكرياتي... انها مدينة واضحة كالماء العذب.

أما القصة فهي "مملكة الأنعكاسات الضوئية" التي تجسد صورة قاتمة لكركوك عام 1988 الذي نشرت فيه القصة، وهو العام الأخير للحرب العراقية الإيرانية وعام الأنفال، يقول بطل القصة وهو جليل القيسي نفسه "من فوق القلعة ألقيت

نظرة على كركوك الحبيبة، وهي تبدو كئيبة، حزينة ومهجورة من أهليها بعد الثانية عشر ليلاً... أثارتني الليلة الربيعية الطرية، والأرض الندية التي تعبق برائحة لذيذة وهي تلطم الأنف تدغدغ الحواس والرئة، لكن الليل مثل المدينة نائم نوماً عميقاً باستثناء النار الأزلية التي تهلهل من جهة بابا كركر كأنها أقدم فنار في التاريخ البشري لإرشاد الناس الضائعين إلى مدينتي". وعندما يهبط فيها الإله البابلي مردوخ ويقوم بجولة مع البطل في أرجاء كركوك ليلاً، تنتابه الدهشة فيقول "الربيع يتفجر بالحياة وهذه المدينة نائمة... لماذا؟" بعد ذلك يدعو الإله مردوخ البطل إلى زيارة بابل ليرى احتفالية رأس السنة البابلية فيلبي الدعوة وآنذاك يرى عالماً -نقيض عالم كركوك- يغرق في البهجة والأضواء والسعادة والرقص والغناء والمساواة بين الجميع حتى صار يشعر بالنشوة تهطل عليه كالمطر، ويردد أي مجتمع هذا الذي يفيض إلى درجة الطوفان بالرفاهية... ما هذا الفرح السعيد جدا الذي يصل حد الخرافة". ثم يسأله الإله أن يطلب ما يشاء، فيطلب تدمير الشر والقتلة والفساد والمستبدين والمستغلين ومدبري المكائد، ويبرز خارطة مجسمة للعالم واضعاً عليها أسماء اخطر الأشرار لتقضي عليهم الآلهة. كذلك يريد منه الإله أن يطلب شيئاً لنفسه فيخرج بقائمة تحمل أسماء أشخاص يعشقهم ويريد أن يلتقيهم ولو لدقائق مثل: هيراقليدس، الحلاج، شكسبير، دستويفسكي... الخ. وتنتهي القصة عند استعداد البطل للقاء هيراقليدس وهتافه: هل عمَ السلام العالم؟

إن هذا الحلم الذي هو جوهر القصة، يعكس موقف الكاتب وإدانته للشقاء والبؤس اللذين كانت تعيشهما كركوك (رمز لحاضر العراق) زمن الحرب العراقية الإيرانية وفي الوقت نفسه يعكس الحلم البديل والنقيض لهذا الحاضر البائس، وهو ما يتجسد في بابل القديمة (رمز لماضي العراق) حيث السعادة والعدل والرفاه.

عالم يحكمه القهر والرعب
قراءة في (الولي) قصص كردية قصيرة جداً

صارت القصة القصيرة جداً خلال السنوات الأخيرة جنساً أدبياً متميَزاً، لها كتابها وقراؤها ومنظروها، و((هي قصة أولاً، وقصيرة جداً ثانياً، لها أركانها وعناصرها وتقنياتها، وهي تتصل مع أجناس أدبية وفنون أخرى وتستفيد من بعض معطياتها، لكنها ليست (خلطة) أجناس أو فنون كما يكتبها كثيرون ويظنها آخرون).(63) ويتأسس بناؤها على أربعة أركان هي القصصية والجرأة ووحده الفكر والموضوع والتكثيف. أما القصصية فتتبدى في مظاهر شتى كالشخوص الذين يقدمون وهم في لحظة فاعلة، تحول أو تغير، وهي ليست معنية بتقديم أوصاف مفصلة عنهم إلا بقدر ما يخدم الإيحاء، وتتبدى القصصية/ أيضاً في الحوار والأحداث المتتالية والتنامي. وأما الجرأة فتعني قض مضاجع أشياء/ لم يقتد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديداً وخروجاً عن مألوف. لكن وحدة الفكر والموضوع تعني أن تتوحد الأفكار لتأدية المعنى المراد، وقد يؤدي هذا بالضرورة إلى وحدة موضوعاتية أو حادثانية بحيث تتواشج مجموعة الأفكار مع مجموعة الحوادث لتعميق المراد. كذلك التكثيف يشكل علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جداً، فهي قصيرة جداً في كل شيء، وهذا العنصر الشديد فرض رقابة على العناصر كي لا تستطيل، وهذا ما يجعلها بعيدة عن الشرح والتعليل والسببية.(64)

ليس صعباً على قارئ هذه المجموعة القصصية القصيرة جداً للقاص والناقد والشاعر والمترجم عبدالله طاهر البرزنجي، أن يكشف الثيمة، الأساس لهذه القصص، وهي ثيمة القهر والرعب، إلى جانب البؤس والحرمان الذي كان يعانيه الإنسان الكردي في العهود الدكتاتورية الماضية. إننا هنا نلقى القهر والرعب بأشكال ومظاهر شتى في كل مكان، في البيت والشارع والقرية، وفي النوم والحلم، ويسكن هذا القهر والرعب الناس كلهم، يعيش الطفل والكبير والرجل والمرأة

على حدّ القتل والاعتقال والتعذيب. إن الإنسان في عالم هذه القصص مقهور بكل معنى الكلمة، و((القهر يعني في التعريف القاموسي الغلبة والأخذ من فوق، وبدون رضى الشخص الآخر.

وبالتالي فالإنسان المقهور هو ذاك المغلوب على أمره، الذي تعرض لفرض السطوة عليه من قبل المتسلط عنوة، وأما في تعريف التخلف الاجتماعي فيتمثل القهر في فقدان السيطرة على المصير إزاء قوى الطبيعة واعتباطها وقوى التسلط في آن معاً)).(65)

في قصة (التباس) نرى الطفلة (شيرين) مرعوبة في الليل من صفير الريح الهوجاء التي تقصف بابهم الخشبي فتحسب الطفلة أن الجني يطرق الباب وكانت تظن أن الجن لديهم أدوات القمع والقتل التي تراها عند قوى القمع التي كانت تسيطر على ربوع كردستان، الأمر الذي شكل عندها الرعب والفزع، فهي تسأل أباها:

- هل يملكون (الجن) الدبابات ؟.
- كلا.
- أيحملون البندقية ؟.
- لا يحملون البندقية.
- هل يخطفون الصبيان ؟.
- كلا لا يخطفونهم.
- وهل يلبسون الطاقية والملابس الخاكية؟.
- كلا يا بنتي كلا.(66)

آنذاك تبتسم الطفلة ويعود اللون الأحمر إلى وجنتيها، وينزاح الخوف عن صدرها، وتنام نوماً عميقاً تتخلله أحلام زاهية. إذن هو رعب الأسلحة الفتاكة لقوى القمع. يقهر الطفولة البريئة ويرعبها ويقلقها حتى يحول بينها وبين أبسط حقوقها وهو النوم.

كذلك في قصة (الولي) يغدو رعب قوى القمع كابوساً يفزع الأولاد أثناء نومهم حيث نلقى الولد يهب مذعوراً من نومه لأنه رأى مجموعة من رجال الشرطة صادفهم من قبل في السوق، لكن الأم عندما تعرف ما رآه ابنها في حلمه، تبتسم وتقول أن ابنها سيلقى الخير والبركة لأن رجال الشرطة والأمراء خير وبركة في النوم. إنهم أولياء، غير أن الولد حين يقترب من النافذة يطلق (العنان لعينيه كي تتسلقا الجبال المقابلة للبيت. سحب خيوط رؤيته ورماها نحو أسفل النافذة وكأنه قد رمي من جبل شاهق. انزلق قلبه، سقطت نظراته على رهط من رجال الشرطة كان يتقدمهم شرطي بدين، على حين غرّه استغاث صوته بأمه:

- ذاك هو، رجل الحلم هو بعينيه. هرعت أمه وقالت:

- الولي، ألم أقل ؟.

لم يمكث لحظة للرد على والدته. انتقل حذاءً وفتح الباب ليقفز من الجدار نحو الشارع الفرعي، لكنه رأى ما لم يتوقع، كان سطح البيت محاطاً بغابة من البنادق والبساطيل والوجوه السود، أغمض عينيه. رويداً رويداً بدأ يضيع بين ظلام أجمات تلك الغابات.)) [67]. قامت القصة على مفارقة تمثلت في توقع العائلة أن تكون دلالة الحلم خيراً، كما يذهب إلى ذلك التفسير الشعبي للأحلام، لكن الذي يحدث هو النقيض إذ يرى الولد في الصباح قوى القمع تحاصر بيتهم من كل جانب، وينتهي إلى مصير مأساوي وسط بنادق الجلادين. فهذا الذي يحدث (النهاية المأساوية للولد) يأتي طبيعياً في عالم يخيم عليه القهر والرعب.

حتى شجرة النسب تغدو في هذا العالم المرعب جريرة يحاسب عليها الإنسان ويلقى بسببها أشد العقوبات، كما نرى في قصة (شجرة النسب) حيث نلقى أحدهم، وهو يقلب صفحات أحد الكتب، يعثر على شجرة نسب العائلة، فيخبر أخاه بذلك لكن الأخ يجيبه:

- هذه تشكل خطراً علينا يا أخي.
- لماذا ؟.
- إنها أشبه بقائمة تشكيلية حزبية، خذها، أفحصها جيداً.

أمسك الكتاب ودقق النظر فيها، احتار. صدق رأي أخيه فاطل من داخله خوف.

- هل لديك قلم نكتبه ؟.
- ليس عندي.
- أبقيها للغد.
- أخشى أن يداهمونا الليلة ونقع في كارثة. إنهم على أهبة الاستعداد على الدوام. ألا تذكر فرهاد المسكين لقد تسبب أنجيل في قطع أصابعه.[68]. وتنتهي القصة بحرق الصفحة التي كتبت عليها شجرة النسب.

ومن صور القهر والرعب التي تجسدها هذه القصص، مؤاخذة الإنسان ومحاسبته على ذنوب غيره من الأقرباء والأصدقاء دون أي اعتبار لحقوق الإنسان وخصوصياته وكرامته، كما نجد في قصة (صوت في الليل) حيث تظهر امرأة جالسة خلف ماكينة خياطة بعد منتصف الليل تعمل بهمة ومعها طفلها النائم، وفجأة تسمع صوت سيارة يخترق سكون الليل، ويملأ قلبها بالخوف وسرعان ما تسمع ضربات عنيفة على باب بيتها، تبرز وجوه قبيحة لأشخاص راحوا يضربونها بأعقاب بنادقهم:

- هيأ معنا.
- إلى أين تسوقونني ؟.
- نتظاهرين بـــ... يا خبيثة منذ ساعة نبحث عن بيتك.
- أنا لم أفعل شيئاً.
- وزوجك ... ماذا تقولين عنه؟
- زوجي ماذا ... ما !!!
- ألم يلتحق بهم قبل أسبوعين ؟.

دفعوها بقوة وراحوا ينظرون إلى جسمها بنهم ...[69]. وهكذا يقع مثل هذا العنف البربري على هذه المرأة الأم الفقيرة لمجرد أنها زوجة رجل ألتحق بالثوار، في حين تنص الشرائع السماوية والمدنية على الإنسان لا يؤاخذ ولا يعاقب عما لا علاقة ولا معرفة له به. وهذه الشرائع تحدد حقوق البشر كافة ((الحق في الحياة، والحق في التمتع بالطيبات، والحق في الاعتقاد بحرية، والحق في المعرفة، والحق في الشورى، والحق في المساواة، والحق في العدل، ومن دون التمتع بهذه الحقوق لا يستكمل الشخص البشري مقومات وجوده، ولا أسباب أزدهار ونماء عمرانه)).[70]

كذلك في هذا العالم المحبط يصير الخرس أمراً نافعاً ومرغوباً فيه لأنه يضمن الأمن والسلامة للإنسان ويبعد عنه شرور وبطش قوى القمع. ففي قصة (القرار) نرى بطلها الشاب مصاباً بمرض خبيث في لسانه، وهو ما يستوجب قطعه، لكن عندما يكاشفه طبيبه بهذه الحقيقة المرة، وكيف سيحرم من الصوت والكلمة وتقطع علاقته مع عالم الحادثة، نفاجأ بجواب البطل:

- أي عالم أو حديث نقصد !!.

- إذن موافق ؟.

- نعم كل الموافقة.

- أقطع لسانك ؟.

- أقطعه.

- والكلمة، وعالم المحادثة ؟.

- أقطعه يا دكتور... أقطعه ففي عالم أصم أهم سيان بين أن تملك لساناً أو تفقده.[71].

إن هذا الجواب للبطل يكشف عن دلالات عميقة، فهو يؤثران يكون أخرس بلا لسان لأسباب عديدة منها إنه يعيش في أجواء حكم استبدادي وقمعي فيعرف أن أية كلمة غير وغوب فيها، تخرج من فيه تودي به إلى مصير مجهول، وهو أمر قد يجعل الإنسان يتمنى أن يكون بلا لسان، كما أن في هذا العالم الأصم لا يكون لعلاقات البشر بعضهم ببعض طعم أو دفء بسبب فقدان الحرية التي هي وحدها تكون قادرة على إضفاء الحيوية والسعادة على المجتمع الإنساني، من هنا يؤثر الإنسان العزلة والصمت على الاختلاط والحديث ويميل إلى الحديث والحوار مع النفس.

وفي الوقت نفسه نلقى الرعب ينتقل بدوره إلى الجلادين إذ يسيطر عليهم الخوف من ضحاياهم، فهم عندما يتركون لا تفارقهم الوساوس والأوهام في أن ينتقم منهم الضحايا المظلومون، ففي قصة (الوهم) نبصر أحد رجال الأمن، وهو يسير وسط إحدى المقابر، يتعثر بشيء يعيق سيره ويسبب ألماً في قدمه ولا يستطيع أن يحركها ويندهش مستفسراً:

- من ؟.

- أنا (أجاب الصوت).

- من أنت ؟.

- أنا راقد في هذه الحفرة.

- ماذا .... ماذا تريد مني ؟.

- صديقي الراقد بجانبي أخبرني بمجيئك وأشار إليك عندما دلفت إلى المقبرة.

- ماذا يريد صديقك ؟.

- أخبرني أنك عذبته في الزنزانة، اقتلعت ما لم يمنحه لأحد. تخرج من حفرتنا، تزور البيوت، نصادق الطيبين.(72)، وتنتهي القصة بهروب رجل الأمن من المقبرة مرعوباً. فهذا الجلاد عندما سار وسط مقبرة الضحايا. أخذ الخوف يملأ نفسه بالأوهام والوساوس التي سرعان ما تضخمت حتى تحولت إلى ما يشبه وقائع أخذت بوجه سلوكه.

****

أما ما يخص الخصائص الفنية لهذه القصص ففي أغلبها يتوافر ما يراه النقاد فيها من خصائص، من أحداث ومواقف ذات دلالات ثرة، وشخصيات متأزمة تعاني القهر والرعب، وحوار مكثف في جمل قصيرة، وجرأة في الغوص في أعماق الواقع والكشف عما فيه من فساد وتناقض، كما تمققت وحدة الفكر والموضوع فيها. أما التكثيف والإيماء ففي بعض القصص تضيق مساحتهما حيث تأتي تفاصيل وجزئيات تغني الطاقة الإخبارية والتصريحية على حساب الطاقة الإيحائية، ولعل ذلك يعود إلى سعي الكاتب إلى وضع صورة دقيقة أمام القارئ العربي بمختلف مستوياته الثقافية، عما كان يعيشه الكرد من قمع وقهر وتسلط وحرمان في زمن النظام الدكتاتوري الاستبدادي.

رواية (ئاسوس)
دراسة سيميائية

إنّ المنهج أو النقد السيميائيّ منسوب إلى علم (السيميولوجيا) أو علم (العلامات)، و هو العلم الذي يدرس العلامات، ماهيتها، خصائصها، حياتها، أنواعها، وظائفها. و عُرِفَ هذا العلمُ معَ ظهور آراء و نظريات العالِم السويسريّ دي سوسير و العالِم الأميركيّ بيرس أواخرَ القرن التاسع عشر و مطلعَ القرن العشرين. عرَّفَ دي سوسير اللغةَ بأنّها نظامٌ من الإشارات التي تُعبِّر عن الأفكار، و يمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدَمة عندَ فاقدِي السمع و النطق، أو الطقوس الرمزيّة أو الصيَغ المهذَّبة أو العلامات العسكريّة أو غيرها من الأنظمة، و لكنّه أهمّها جميعاً[73]. و في الوقت نفسه عَدَّ سوسير الإشارةَ أو العلامةَ اللغويّة كياناً سايكولوجيّاً له جانبان: الصورة الصوتيّة (الدالّ) و الفكرة (المدلول)، و الصلّةُ وثيقةٌ بين الجانبين إذ كلّ منهما يُوحي بالآخَر، و العلاقة بينهما اعتباطيّة لأنْ ليس للدالّ صلّة طبيعيّة بالمدلول.[74]

يذهب النُقاد السيميائيّون إلى أنّ نُظم الأدب بأجناسه المختلفة تعتمدُ على توظيف الإشارات اللغويّة المكتوب بها هذا الأدب، و تخليق شيفرات أخرى مركّبة فوقها لتحديد طرائق الدلالة الأدبيّة، فالشعر مثلاً يوظّف النظم الإيقاعيّة و أنماط التصوير العينيّ في التخييل الشعريّ كشفرات خاصة به، و المسرح يوظّف شفرات إيمائيّة أو لغويّة مرتبطة بحركات الفعل الإنسانيّ قولاً و حركةً، و السرد يوظّف تقنياته المرتبطة بالزمان و المكان و الفواعل (أي الأصوات الفاعلة في النصّ) لِخلق دلالته.

المهمُّ في كلّ هذه النظم الأدبيّة أنّ العلامة لا يمكن أنْ تعمل بمفردها، و إنّما بإدراجها في سياق مُتعدِّد المستويات، فموقعُها هو الذي يُحدِّد وظيفتَها.[75]

وجـد الـسيميائيّون في المـسرح الميـدانَ الرحـب لتطبيقـاتهم المنهجيّـة، لأنّ السيميولوجيا باعتبارها عِلماً لِسانيّاً يدرس حيـاة العلامـات داخـلَ المجتمـع دراسـة تدعو إلى الملاحظة في ماهية الأشياء و التعمُّق فيها، فإنّها برزت حكماً موضـوعيّاً في الجدل الدائر حول المسرح أ نصٌّ مكتوبٌ هو أم نـصٌّ منطـوق؟ "فمِـن أجـل قـراءة المسرح قراءةً سليمةً موضوعيّة و ممكنة، فإنّه لا بدّ من الابتعاد عـن 'إرهـاب الـنصّ' و 'إرهاب العرض' (...) لأنّ المسرح يرتكز في الواقع على مجموعتين متقاطعتين مـن العلامات، مجموعة العلامات اللغويّة للنصّ المكتوب، و مجموعة العلامات اللغويّـة و غـير اللغويّـة للـنصّ المعـروض، فلـيس مهمّـاً أنْ نطـرح الأسـئلة حـول أسـبقيّة العلامات اللغويّة أو غير اللغويّة، بل أنْ نتعرّف على طبيعة العلامـات القائمـة بـين مجمل هذه العلامات و التي تنسج باختلافها و انسجامها العمل المسرحي"[(76)] .

و في الوقت نفسه شملت الدراسات السيميائيّة الـنصَّ الروائـيّ الـذي يحفـل عادةً بالمعارف التأريخيّة و الاجتماعيّة و الـسياسيّة و النفـسيّة و الاقتـصاديّة، و لهـذا صارَ محطَّ اهتمامات السيميائيين بوصفه نـصّاً مـشحوناً بجملـة مـن الـدلالات الـتي يتطلّب كشفها استقراءً شاملاً و منوَّعاً.[(77)] . و "علـى هـذا الأسـاس تحـرص أغلـب الروايات منذ مطلعها (عنوانها) على عرض عدد مـن العلامـات الـتي تعمـل علـى تحديد هويّة النص و تبرز دلالاته المختلفة و عن طريقهـا يمكـن للقـارئ أن يقلّـص التباسات الذي بين يديه. و قـد قـدمت محـاولات رائـدة لدراسـة سـيميائية الـنص السرديّ، لعلّ أبرزها دراسة (رولان بارت) لقصة بلزاك (ساراسين)..."[(78)] .

أمّا الرواية التي ندرسها هنا فهي رواية (ثاسوس) الرواية الثانية لمحيـي الـدين زنكنة و قد كُتِبَتْ عام 1975، و صدرت عام 1976. ومحور الرواية عائلة كورديّـة منفيّة إلى مدينة (الحلة) جنوب بغداد، تتكوّن مـن أب و أمّ و طفـل يُـدعَى (ثاسـو) متعلّق جدّاً بطائر من فصيل القبج اسمه (ثاسوس) أهداه إليه جـدّه في أربيـل. تبـدأ الرواية بمكالمة تلفونيّة تأتي إلى الأب (فرهاد) مـن أربيـل، تُخـبره بـأنّ أبـاه يُحتـضَر

و قد فقدَ القدرة على النطق و عليه أنْ يصل سريعاً إلى أربيل، لكنّ عراقيلَ كثيرةً تعترض طريقَ سفر العائلة إلى أربيل، منها صعوبة العثور على سيارة أجرة لأنّ اليوم كان جمعةً، و الطفل كان يُصرّ على إيجاد أكل لطائره، و الأمّ (داليا) مشغولة بالبحث عن الملابس اللائقة بهذه المناسبة. بعدَ ذلك يعرف الأب، و هو يبحث عن سيارة، أنّ اليوم أوّل الشهر، و هو موعد مواجهة السجناء في سجن الحلة المركزيّ، الأمر الذي يزيد في صعوبة الحصول على السيارة. و عندما يستقل سيارةً تتوجّه به إلى البيت، يجد الطريق شبه مغلق بسبب مرور مواكب السيارات التي تحمل الجنازات إلى النجف. و في أثناء ركوب العائلة السيارةَ متوجّهينَ إلى أربيل، ينسَون نقلَ الطائر إلى بيت الجيران، كذلك ينسَون مفتاحَ الدار داخلَها، لهذا يظلّ الطفل يبكي و يولول طوال الطريق طالباً منهم الرجوعَ إلى البيت لأنّ الطائر سيموت من العطش و الجوع، و العائلة تعاني صراعاً نفسيّاً بين ضرورة الوصول إلى أربيل لإلقاء النظرة الأخيرة على الجدّ، و الامتثال إلى رغبة الطفل في الرجوع إلى الحلة لإنقاذ الطائر. و أخيراً، و هم على وشك الوصول إلى أربيل:

ـ بابا ... نرجع ... بابا فدوة نرجع ...

قال فرهاد بسرعة و بدون تردّد:

ـ أبو حيدر ... ارجع بنا إلى الحلة.

و تهلّلَ وجهُ أبو حيدر ... و استدار بسرعة...

ـ الآن ... ابني ... الآن...

طوّق ثاسو عنقَ أبيه ... يغمر وجهه بالقبل...[79].

****

بعد هذه التوطئة المتعلّقة بالمنهج السيميائيّ و موضوع الرواية، نسعى إلى مقاربة بعض علامات الرواية، و هي نوعان: العلامات المتعلّقة بالشخصيّات، و العلامات الثقافيّة.

أوّلاً: العلامات المتعلّقة بالشخصيّات:

إنّ أهمّ هذه العلامات علامة (ثاسوس)، و علامة (ثاسو). أمّا ما يخصّ العلامة الأولى (ثاسوس) فهي العلامة الرئيسة في الرواية، و علامة عنوانها، و محور وقائعها كافة. و (ثاسوس) اسم (قبج) كان يعتزّ به جدّ (ثاسو) كثيراً، و لهذا أرسله من أربيل إلى حفيده هديّةً بعد خروج (ثاسو) من المستشفى "في اليوم الأول من خروج (ثاسو) من المستشفى جاءه رسول من أبيه، من أربيل ... قال لفرهاد:

- والدك يعتذر كثيراً عن المجيء بنفسه، بسبب أشغاله الكثيرة، و لكنّه سيأتي قطعاً.

- أ هو بخير؟

- بخير ... و قد أرسل بهذا (القبج) هدية لـ(ثاسو).

- ثاسوس؟ .. كيف؟ إنّه يعتزّ به كثيراً.

- و لهذا السبب أرسله إلى ثاسو بالذات. قال لا أملك شيئاً أفضل منه و أحبّ إليّ، كي أهديه إلى أحبّ إنسان إليّ (...) و منذ ذلك اليوم تعلّق (ثاسو) بـ(ثاسوس) كما لم يتعلّق بأيّ شيء آخر ... حتّى غدا مشكلةً حقيقيّةً للوالدين أنْ يحدث شيء لـ(ثاسوس) كأنْ يموت مثلما مات ذات مرّة بلبله... فماذا يحدث للطفل؟ ما الذي يُعزّيه عنه؟"[80].

وهذا الاسم (ثاسوس) هو اسم جبل في كوردستان، أطلقه الجدّ على طائره لسبب يعود إلى علاقة وثيقة نشأت بينه و بين هذا الجبل:

"- و ثاسوس؟ عمّو...

سألت داليا.

ـ ئاسوس؟

و راح الرجل في حلم عميق:

ـ ئاسوس، يا ابنتي، جبل في كوردستان، ضمن سلسلة جبال سفين.

ـ ما خصوصية هذا الجبل، بالإضافة إلى جمال الاسم؟

ـ هذا الجبل، غدا لنا في واحدة من أشدّ النكبات التي حلّت بنا... أمَّنا الرؤم. بسط علينا حمايته و حنانه فحفر ذكراه، في أعمق أعماق وجداننا. فوق سفوحه، و بين كهوفه و مغاوره، عشنا أيام الرجولة... و كان بيننا و بينه ميثاق الرجولة...(81).

و لعلّ هذا كلّه يبرِّر لنا القول بأنّ (ئاسوس) شخصيّة رمزيّة، ترمز إلى الثورة الكورديّة و استمراريّتها، فالجدّ الثائر الذي قضى عمره بين الجبال يُسلّم، عندما يُحسّ بدنوّ أجله، (ئاسوس) الثورةَ إلى حفيده الصغير (ئاسو) الذي يرمز ـ كما سنرى فيما بعد ـ إلى المستقبل، أي أجيال الشباب الذين سيتسلّمون راية الثورة من الشيوخ، لتبقى الراية مرفوعةً أبداً. و ما يدعم تأويلَنا هذا الرمزَ (ئاسوس)، تعلُّقُ (ئاسو) الصغير بهذا الطائر، و جعلُه إيّاه هاجسَه الأول و الأخير، و إلحاحه المستمرّ، طوالَ طريق الرحيل إلى أربيل، على العودة إلى الحلة لإنقاذ الطائر (ئاسوس) الذي بقي وحده في البيت، من الموت، و رضوخ الأب لرغبة ابنه في الرجوع إلى الحلة بدلاً من الذهاب إلى أربيل، مُؤْثِراً القضيّةَ القوميّة العامة (إنقاذ الطائر/ الوقوف إلى جانب الثورة)، على القضيّة الشخصيّة (رؤية الأب المُحتضَر).

كذلك نلقى في المونولوج الداخليّ الذي يدور في ذهن الأب، ما يُثبت تفسيرَنا لعلامة (ئاسوس) "..بعد كلّ شيء، قد يكون لديه ما يبرّر هذا التعلّق بطائره. هو بالنسبة إليه يكاد يُلخّص كلّ وجوده، فلا عجب أنْ ينصرف في هذا

الوقـت، علـى الـرغم مـن حراجتـه بالنسبة إليـه، إلى طـائره.. و مـا أدرَى الطفـلَ بخصوصيّة هذه اللحظات التي هو فيهـا. و في النهايـة و (ثاسـوس) هـو الـذي مـلأ عليه فراغ حياته، لا جدّه، و لا أبوه، بل و لا حتّى أمّه.. و لكـنْ أ يمكـن أنْ يكـون حبّـه لطـائر (كـرّرَ مـع نفـسه) موازيـاً لحبّـه لجـدّه؟ ..بـل أبعـد عمقـاً، و هـو .. هو بالذات، الذي كان بالنسبة له شيئاً.. شيئاً هائلاً جدّاً.. كما لو كـان شـكلاً آخـرَ مــن أشــكال الاســتمرار في حيــاة باتــت تطويهــا الأيــام و الــشهور و الــسنين في تعب..."[82].

و في الوقت نفسه نعثر في السياق الخارجيّ (غير اللغويّ) على دلائـل تـدعم ما قلناه فيما يخصّ (ثاسـوس) مثـل الـزمن الـذي كُتِبَـتْ فيـه الروايـة و هـو العـام 1975، و نُشرت في العام 1976 . و إذا عرفنـا أنّ هـذا العـام (1975) هـو عـام انتكاسة الثورة الكورديّة إثر توقيع اتفاقيّة الجزائر بين النظام الـسابق و شـاه إيـران، أدركْنا دلالات هذا الدالّ (ثاسوس) إذ ظنّ الكثيرون أنّ الثورة الكورديّة انتهـت في هذا العام، و لن تقوم لها قائمة في المستقبل. لكـنْ وسـط هـذه الأجـواء التـشاؤميّة، صدرت الرواية لِتقول بوساطة علاماتهـا الرمزيّـة هـذه، إنّ الثـورة (ثاسـوس) لـن تموت لأنّ هناك ـ و لا سيّما الشباب ـ مَن يحمل رايتّها و يُصرُّ على بقائها مرفوعةً، استناداً إلى المقولة التي تقول إنّ الشعراء و الأدباء هم أساتذة الأمل.

و أمّا العلامة الثانية (ثاسو) فتشير إلى مستقبل الثورة الكورديّة، هذا المـستقبل الذي سيكون مستقبلاً إيجابيّاً و مشرقاً حافلاً بالحـبّ و الإصـرار و التحـدي، هـذه الصفات نجدها تتجسّد على نحوٍ جليّ في شخصيّة (ثاسو) طوال صفحات الروايـة. و هذا الاسم يعني باللغة الكورديّة (الأفق) سأل أباه ذات مرّة:

ـ لماذا ثاسو بالذات؟ (...) أجاب أبوه و هو يبتسم:

ـ ثاسو.. يا فرهاد.. يعني الأفق، كما تعرف، و أنا أحبّ الأفقَ.

ـ فقط؟ (...) لم يقتنع فرهاد.. كلّ إنسان يحبّ الأفق. هل يتوجب على كلّ إنسان أنْ يسمّي ابنه، أو حفيده، أو عزيزاً عليه باسم (ئاسو)؟ (...) لا .. لا .. لا بدّ أنْ يكون ثمَّةَ سرّ.. ثمّة شيء خاص لِتعلُّق الأب بهذا الاسم بالذات. و حتّى حين قال الأب إذ لمح عدم الاقتناع في عيني فرهاد:

ـ ئاسو، بالنسبة لي يعني الكثير، يعني الوجود، يعني الدم الذي يتدفّق في عروقي.. يعني الدم الذي أُحسّه فيك..."[83]. أيْ أنّ (ئاسو) هو الحرّية و الأمل و الدم الذي يُغذّي عروق الثورة الكورديّة، فهو بهذا كلّه مستقبل الثورة الكورديّة.

و هناك إشارات أخرى تربط بين (ئاسو) و مستقبل الثورة الكورديّة، مثل إصابة (ئاسو) بمرض خطير كاد يفتك به. تقول الأم أوه .. يا ئاسو .. يا حبيبي .. مِن أين جاءك هذا الداء .. كنتَ دائماً تملأ البيت صخباً و حياةً.. فكيف حدث أنْ همدتَ هذا الهمودَ.."[84]. ثم راح يتعافى رويداً رويداً، و يتعلّق بطائره، و يراه أحسنَ الطيور و أجملَها، و لا يمكن أنْ يموت إلاّ إذا لم يُعطَ شيئاً يأكله. و هذه هي حال الثورة الكورديّة عام 1975 عندما أصيبَت بنكسة مُرّة أضعفَتْها كثيراً، لكنّ عشقَ الثوار الشباب لها، و تضحياتهم الجسيمة من أجلها، جعلَتْها تقف من جديد على رِجليها و تتعافى مثل (ئاسو).

ثانياً: العلامات الثقافيّة:

و هي العلامات المتعلّقة بالثقافة، والثقافة مصطلحاً تعدّدت تعاريفه، لكنّ أشهرها تعريف العالم الاميركيّ (تايلور) وهو "ذلك الكلّ الذي يشتمل على المعرفة و العقائد و الفنّ و الأخلاق و القانون والعُرف و كلّ القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع."[85]. و بين الاتجاهات السيميائيّة هناك اتجاه يسمّى (سيمياء الثقافة) يرى أنصاره أنّ الأنظمة السيميائيّة تضع عناصر العالَم الخارجيّ في شكل تصوّر ذهنيّ هو نسق أو نموذج، وعندهم أنّ

الأنظمة السيميائيّة تشمل اللغاتِ و الأديانَ و الأساطير والفنون إذ لا تشمل وظيفة هذه الأنظمة على قدرتها على تشكيل العالم فحسب، بل تمتلك أيضاً وظيفةً أخرى هي نقل المعلومات.[86]

و ثمّةَ اختلاف بين علامات و شفرات العلوم و الفنون والشفرات الاجتماعيّة "فالعلوم و الفنون (...) ترمي أنْ توصل إلى المتلقي الإنساني" تجربة خاصة من تجارب المرسل، و لا يكون المتلقي معنياً بها مباشرة. أمّا الإيصال الاجتماعيّ فيرمي إلى إعطاء معنى للعلاقات بين الناس، و بالنتيجة بين المرسل و المتلقي. فالمجتمع نظام من العلاقات بين الأفراد، و هو يهدف إلى الإنجاب و الدفاع و إنشاء التبادلات و الإنتاج، إلى آخره. و من أجل هذه الغاية يجب أنْ يعطى موقف الأفراد والجماعات داخل المجتمع معنى. و يمكن أنْ نضرب مثلاً على هذا بدور العلامات و اللافتات، فهي تحدّد الانتماء إلى فئة من الفئات الاجتماعيّة: عشيرة، عائلة، صنعة، جمعيّة، إلى آخره. و لهذا كانت الشعائر و الاحتفالات و الأزياء و الألعاب عبارة عن طرق إيصاليّة يستطيع الفرد أنْ يعرف بها نفسه إزاء الجماعة، و الجماعة إزاء المجتمع. و هي تُظهِر في الوقت نفسه الدور الذي يضطلع به كلّ فريق منهم فيها و القسم الذي يأخذه منها."[87]

تزخر روايتنا بشفرات و أنساق إشاريّة عدّة تتعلّق بطقوس و شعائر اجتماعيّة متنوّعة، منها الاحتفالات التي تُقام عند انقطاع الأمطار "في فترات الجفاف حيث تبخل السماء بمائها.. أو لا تنزله إلاّ يسيراً.. لا تروي من عطش.. و لا تبلّل من يبس فيذبل الزرع.. و تحترق الخضرة.. و تعلو شكاوى الأغنام في ثغاء ضعيف منقطع.. ليختلط في خوار الأبقار و الثيران لتستحيل في النهاية إلى أحاديث ليليّة مؤلمة في بيوت الفلاحين تنتزع القشور عن جروح عميقة.. قديمة .. حفرتها في القلوب فترات جفاف سابقة. كانت مجاميع من الصبيان لا يتجاوز أكبرهم العاشرة .. يندفعون نحو البيوت، بعد أنْ صبغوا وجه هذا الكبير بالسواد.. و هم

يحملون صفائح معلّقة إلى رقابهم بخيوط متينة، يدقّون عليها دقّة واحدة، في صخب و ضوضاء، و هم يردّدون أغاني للمطر.. و يتوجهون نحو البيوت حيث يقودهم كبيرهم.. خلفه بصوت واحد:

ـ كوسه وةوي .. كوسه وةوي.

فيقف هذا الكبير متواجهاً معهم بوجهه الملطّخ بالسخام.. يردّد عليهم بصوت جهوريّ:

ـ كوسه..

ثم يواصل سيره.. و بين كلّ بضعة أمتار تتكرّر الوقفة و يتكرّر الترديد.. و تتحوّل المسيرة إلى سيل عارم من الأطفال و الصبيان و الفتيان.. فيطرقون على الأبواب التي تفتح لهم عن نسوة يَرشّونهم بشلالات من الماء.. ثم يعقبنها بما تجود به أنفسهم من قمح أو طحين أو شعير.. أو قطع من الخبز اليابس.. أو برغل.. أو عدس .. أو .. أو ..تجمع كلّها في كيس كبير .. يقدّمونه بعد ذلك إلى أحد المعدمين.."[88]. إنّ هذه الاحتفالات الاجتماعيّة صورة من صور محاولات الجماعات البشريّة للسيطرة على الطبيعة بوساطة التمثيل و الأناشيد، و هي رسائل إلى السماء تبثّها الجماعة معلنةً حاجتها الماسة إلى المطر. و هذا التمثيل لسقوط المطر (عندما ترشّ النسوة المحتفلين بالماء) إنّما هو إشارة إلى أنّ المجتمع زراعيّ، ومجتمع ذو عقليّة سحريّة يسعى إلى تحقيق غاياته بوسائل خرافيّة و بدائيّة، بدلاً من وسائل علميّة تقوم على اكتشاف القوانين التي تتحكّم في الطبيعة و استثمارها في السيطرة عليها لصالحه. وأحياناً تقوم وظيفة الشعائر على الصلّة اكثر ممّا تقوم على الأخبار. و هدفها أنْ تدلّ على تضامن الأفراد إزاء الواجبات الدينيّة و القوميّة و الاجتماعيّة التي أبرمت الأمة عقدها عليها."[89]، من هنا نجد في نصّنا هذا إشارة إلى التضامن بين أفراد المجتمع الكورديّ تجاه واجبات قوميّة و اجتماعيّة في ظروف القحط و الجفاف، الأمر الذي يحقّق الانسجام و التماسك بين مكونات المجتمع.

و من هذه الشفرات الاجتماعيّة الدالّة في الرواية، المظاهر الاجتماعيّة المتعلّقة بزيارة السجناء في سجن الحلّة المركزيّ"كانت الساحة مزدحمة بالباعة الصغار، ينادون على مختلف البضائع و زوّار السجن الذين يفصلهم هذا الجدار الهرم، عن أجزاء عزيزة منهم، مزروعة أو مدفونة.. في هذه المقبرة الغريبة التي تطبق على ناس أحياء، يتحلّقون حول الباعة يساومون، يتجادلون، يحاورون، و لكنْ يشترون بسخاء، فتمتلئ السلال الفارغة بالفواكه المختلفة، عنب.. تمر.. خيار.. طماطة، و تنوء النساء تحت حمل السلال.. و ينوء الرجال تحت ثقل الرقي و البطيخ .. و .. كلّ ذلك يجري في صخب و ضوضاء، أشبه بواحد من أيام العيد..؟ يا له من عيد..!! قالها نادماً على فلتة لسانه تلك. أيّ عيد هذا؟ إنّه واحد من أيام المأساة التي تكرّر نفسها، تحت شكل جديد في بداية كلّ شهر .. (...) كان الناس يندفعون بأحمالهم و أثقالهم عبر بوابة السجن الكبيرة التي شُقّت من منتصف إحدى ضلفتيها، فتحة لا تتسع لدخول أكثر من شخص واحد، تحرسها ثلة من أفراد الشرطة مدجّجين بالسلاح، مجلّلين بالعرق تتّسم تصرفاتهم بالقسوة و الغلظة، يدفعون الزائرين بشراسة.."[90]. إنّ هذه الأوصاف المتعلّقة بزيارة السجناء، تحمل وظائف تفسيريّة و رمزيّة إذ هي علامات سيميائيّة دالّة على ما يأتي:

1- إنّ الحكم دكتاتوريّ و مستبدّ، بعيد عن الشعب، و القمع و القسوة يتمثلان في تعامل الشرطة مع الزائرين و السجناء.

2- كثرة السجناء، و هم سجناء سياسيّون جيء بهم من مختلف المحافظات العراقيّة بسبب معارضتهم للنظام القائم.

3- حرمان هؤلاء المساجين من حقوقهم الإنسانيّة كافة، و لاسيّما ما يخصّ الطعام و المنام و الرعاية الصحيّة.. ألخ.

و في الوقت نفسه نرى في الرواية شفرات اجتماعيّة متعلّقة بتشييع الموتى إلى مثواهم الأخير، تتمثّل في طقوس خاصة و دالة، فحين عثر والد (ئاسو) على سيارة أجرة لِتُقلّه مع عائلته إلى أربيل، وجد الشارع مزدحماً، و سأل السائق عن السبب، فأجابه: جنازة أخرى إلى النجف، و عندئذٍ أحسَّ بانقباض في روحه لمرأى سيارات التاكسي التي تشقّ طريقها ببطء شديد و مشقّة، وسط زحام يطبق على السوق كالسلحفاة تتقدّم الموكبَ سيارةٌ طويلة، تحمل نعشاً مجلّلاً بقماش أخضر، تتبعها مباشرة سيارة من نوع (البيك آب) مفتوحة، اصطفت فوق مصاطبها الثلاث مجموعة من النسوة و الصبيان و الصبايا، يلطمن الوجوه، يشققن الصدور و قد تكلّلت رؤوسهنّ بالأطيان و الأوحال، كما لمح مجموعة من الرجال في سيارة أخرى، اصطبغت أكتافهم بالطين أيضاً، طين متيبِّس، متشقِّق. و وجوههم الشاحبة البائسة، قد غدت أكثر شحوباً و بؤساً، بسبب من ظلال الشعر الذي لم يحلق، ربّما منذ أمس:. أو قبله. (...) غطّى العويل الحاد الذي انطلق فجأة من السيارة الملأى بالنساء النادبات، على أصوات الأبواق و الصخب و الضجيج. (...) نهضت من بين الحشد النسائيّ في سيارة (البيك آب) امرأة متقدّمة في السنّ، ألقت بالخرقة السوداء المطينة التي كانت تلفّها على رأسها فانطلقت خصلات شعرها الأبيض، تتطاير هنيهة.. ثم أمسكت بها بعشر أصابعها، تقتلعها من جذورها بهستيريا غريبة، و هي تفحّ كالأفعى:

حوه.. حوه.. حوه.

و تردّ عليها النسوة الأخريات بمزيد من اللطم و الصراخ و العويل..."(91)

تأتي هذه المظاهر و الطقوس التي تصاحب دفن الموتى في النجف، علامات تشير إلى ترسّخ هذه المظالم و الأحزان و المآسي في حياة الشخصيّة العراقيّة، و لاسيّما في محافظات الجنوب، نتيجة تعاقب الأنظمة السياسيّة الجائرة في العراق، و قمعها المتواصل للإنسان العراقيّ. كما هي أثر من آثار طقوس تعزية عاشوراء

التي تقام كلّ عام في ذكرى استشهاد الإمام الحسين، تلك الطقوس التي تشكّل مسرحاً خاصاً و متميّزاً يستدلّ به باحثون كثيرون على وجود المسرح في الثقافة الإسلاميّة.(92) كذلك تشير هذه العلامات إلى انتشار الموت في العراق نتيجة نظامه السياسيّ القمعيّ، حتّى إنّ أحد السوّاق في الرواية يُصاب بهزّة عقليّة لاختفاء ابنه السجين، الأمر الذي جعله يتصوّر ـ عندما يرى جنازة في الشارع ـ أنّها لابنه.

هوامش الفصل الثالث

(1) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين : 17.

(2) المصدر نفسه : 17.

(3) المصدر نفسه : 15-16.

(4) المصدر نفسه : 44.

(5) المصدر نفسه : 46.

(6) المصدر نفسه : 49.

(7) المصدر نفسه : 49.

(8) المصدر نفسه : 102-103.

(9) صبري حافظ: التجريب والمسرح / الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – 1984 / 45.

(10) عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق / دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1988 / 28.

(11) محمد كشك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة / الموسوعة الصغيرة، بغداد – 1988 / 32 - 23.

(12) فاضل ثامر وآخرون: ملتقى القصة الأول / دار الرشيد، بغداد – 1978 / 294 – 295.

(13) إيمان البكري: التجريب في القصة والرواية / الموسوعة الصغيرة، بغداد – 2000 / 15.

(14) عـدنان خالـد عبـد الله: النقـد التحليلـي / دار الـشؤون الثقافيـة العامـة، بغداد – 1986 / .

(15) ليون ايدل: القصة الـسايكولوجية، ترجمـة محمـود مـرة / المكتبـة الأهليـة ، بيروت ، / 305 – 306.

(16) غانم الدباغ: الماء العذب / مطبعة الأديب، بغداد – بدون تاريخ / 67.

(17) المصدر نفسه : 68.

(18) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمـة محمـود الربيعـي، دار المعارف بمصر، ط2 – 1975 : 73.

(19) المصدر نفسه : 73.

(20) صباح محيـي الـدين: الـسنفونية الناقـصة ، دار الآداب، بـيروت – 1958 : 118.

(21) المصدر نفسه : 99 - 100.

(22) السنفونية الناقصة : 101 - 102.

(23) المصدر نفسه : 103.

(24) عبد الله إبراهيم ، البناء الفني لرواية الحرب في العراق : 54.

(25) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة : 73.

(26) السنمفونيات الناقصة : 109.

(27) قاموس السرديات: جيرالد بـرنس، ترجمـة الـسيد إمـام، دار ميريـت للنـشر والمعلومات، القاهرة، 2003 : 52.

(28) عالم الرواية: رولأن بورنوف – ريال اوئيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991 : 54.

(29) نظرية الأدب: رينيه ويليك – اوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د. ت : 291 - 292.

(30) النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986 : 89 – 90.

(31) عالم الرواية : 55.

(32) الأنسان المهدور: مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط2، 2006 : 15.

(33) المعجم الوسيط : مادة (قمع).

(34) مجرد 2 فقط: إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999 : 16.

(35) الرواية : 115.

(36) المصدر نفسه : 108 – 109.

(37) الأنسان المهدور : 141.

(38) عالم الرواية : 57.

(39) الرواية : 131.

(40) المصدر نفسه : 157.

(41) الأنسان المهدور : 142.

(42) الرواية : 148.

(43) المصدر نفسه : 151.

(44) نقلاً عن: شكري المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتي، دار الجنوب للنشر، تونس – 1992 : 14.

(45) شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – 1994 : 75.

(46) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – الدار التونسية للنشر – 1986 : 75.

(47) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 62.

(48) زهدي الداوودي: وداعا نينوى، مؤسسة الشفق الثقافية، كركوك – 2004: 10 - 11.

(49) الرواية : 12.

(50) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 62.

(51) الرواية : 5.

(52) المصدر نفسه : 84.

(53) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : 66.

(54) الرواية : 96 – 97.

(55) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت – 1998: 176.

(56) المصدر نفسه : 177 - 178.

(57) الرواية : 71.

(58) المصدر نفسه : 55 - 56.

(59) القصة : 10،11.

(60) المصدر نفسه : 11.

(61) المصدر نفسه : 28.

(62) المصدر نفسه : 6.

(63) القصة القصيرة جداً: أحمد جاسم الحسين، دار عكرمة، دمشق، 1997 / 32.

(64) ينظر: المصدر نفسه / 34 – 39.

(65) الإنسان المقهور: مصطفى بدوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، 2006 / 15.

(66) الولي / قصص كردية جداً: عبدالله طاهر البرزنجي، سلسلة خاصة بمهرجان (طةلاويذ) الثاني عشر، 2008 / 14.

(67) المصدر نفسه / 37 – 38.

(68) نفسه / 10 –11.

(69) نفسه / 23 – 24.

(70) الديمقراطية وحقوق الإنسان: محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية.

(71) الولي / 8– 9.

(72) نفسه / 16 – 17.

(73) علم اللغة العام: دي سوسور، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، آفاق عربيّة، بغداد، 1985، 34.

(74) المرجع نفسه/ 86 ـ 88.

(75) مناهج النقد المعاصر: صلاح فضل، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 1996/ 122.

(76) نحو نظريّة لسانيّة مسرحيّة: محمد إسماعيل بصل، دار الينابيع، دمشق، 1996/ 36 ـ 37.

(77) رواية الزينيّ بركات لجمال الغيطانيّ، دراسة سيميائيّة: نفلة حسن العزيّ: رسالة دكتوراه، كليّة التربيّة ـ جامعة الموصل، 2009/ 9.

(78) العلامة و الرواية، دراسة سيميائيّة في ثلاثيّة أرض السواد لعبد الرحمن منيف: فيصل غازي النعيميّ، دار مجدلاوي، عمّان، 2009 ـ 2010/ 36.

(79) ئاسوس: محيي الدين زنكنة، دار ئاراس، أربيل، 2005/ 193.

(80) الرواية / 19 ـ20.

(81) الرواية / 75 ـ 76.

(82) الرواية / 38.

(83) الرواية / 74 ـ 75.

(84) الرواية / 125.

(85) نقلاً عن: أشكال التخلُّف الثقافيّ: عامر حسن فيّاض، الموسوعة الصغيرة، بغداد، 1991/ 23.

(86) ينظر: معرفة الآخر: عبدالله إبراهيم و آخرون، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، 1990/ 107.

(87) علم الإشارة، السيميولوجيا: بيير جيرو، ترجمة: منذر عيّاشــي، دار طـلاس، دمشق، 1988/ 137 ـ 138.

(88) الرواية/ 177 ـ 178.

(89) علم الإشارة/ 154 ـ 155.

(90) الرواية/ 61 ـ 62.

(91) الرواية/ 73.

(92) لمزيد من المعلومـات عـن هـذا المسرح، ينظـر: مـسرح التعزيـة في العـراق: مناضل داود، مؤسسة المدى، 2006.

الفصل الرابع
كتب في نقد الأدب السردي

الفصل الرابع

كتب في نقد الأدب السردي

القصة في الخليج العربي

صدر الكتاب عن معهد البحوث والدراسات العربية في بغداد. وهو بالأصل محاضرات ألقاها الدكتور عمر الطالب على طلبة قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية.

يتكون الكتاب من أربعة فصول. الأول: القصة في الكويت والبحرين، والثاني: تطور المرأة من خلال القصة في الكويت والبحرين، والثالث: الطفولة من خلال القصة في الكويت والبحرين، والرابع: كاتبات القصة ومشكلات المرأة في العراق.

اتّبع المؤلف في الفصل الأول (القصة في الكويت والبحرين) ما نشر من نتاج قصصي في الكويت والبحرين سواء ما نشر منه في الدوريات او في الكتب. وهذه المتابعة تتم بلا شك عن اطلاع المؤلف الواسع في هذا المجال. وقد اتبع المؤلف هذه المتابعة بتقويم لهذه القصص، إذ حلل هذه القصص وبين ما فيها من سلبيات وايجابيات، وعلل بعض الظواهر التي لفتت نظره في هذا الأدب القصصي واصدر أحكاما عليه.

لكن هذا التقويم والتعليل والحكم يفتقر إلى الدقة والصواب أحيانا، من ذلك ما يرد في تفسير أسباب تأخر ظهور القصة في الخليج العربي "قبل أن نتحدث عن القصة في الخليج علينا أن نبين سبب تأخر ظهور هذا الفن الأدبي هناك بشكله الصحيح والجاد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. فالفن القصصي فن صعب يحتاج إلى تقنية فنية معينة لا تتأتى إلا عن طريق الدرس والمتابعة والاطلاع.."[1]. معنى هذا أن السبب الأول في تأخر ظهور القصة في الخليج- كما يرى المؤلف- يعود إلى طبيعة هذا الفن، وكان القصة هي وحدها تأخر ظهورها في الخليج، في حين أن

كافة الفنون الأدبية تأخر ظهورها أو نهضتها هناك كالمسرحية والمقالة والشعر. إن النهضة الأدبية تأخرت في الخليج لأسباب سياسية واجتماعية وحضارية معروفة.

ويذكر المؤلف في هذا المجال عاملا أخر "هو اختلاف مابين لغة الأدب ولغة الكلام اختلافا يجعل قراء الأدب قليلين.."[2]. إن القارئ يفهم هنا أن هذا الاختلاف بين لغة الأدب والكلام وجد في الخليج حسب من دون الأقطار العربية الأخرى وأدى بالتالي إلى تأخر ظهور القصة هناك. إنني أتساءل هنا ألم يوجد مثل هذا الاختلاف من الوطن العربي كله فلماذا لم يؤدِّ إلى تأخر ظهور القصة في غير أقطار الخليج! وفي الفصل أحكام تحتاج إلى إيضاح وتفسير، لكن المؤلف يمر عليها مرور الكرام مثل "وقد تأثرت القصة الكويتية عند الرواد بالقصة العربية الحديثة وخاصة القصة المصرية"[3] كيف كان هذا التأثر وما علاماته وصوره؟ لا يقف المؤلف ليلقي ضوءاً على ذلك، بل يمضي سريعاً ليصدر أحكاما أخرى.

ومثل هذا أحكام غامضة، من ذلك أما إسماعيل فهد إسماعيل في مجموعته (القصة الداكنة) فهو ينحو فيها منحى الواقعية الاشتراكية فأنت تلمس أجواء (الرومانتيكيا) (واضحة في تلك الرومانتيكية الشفافة المشوبة بالأمل دائماً وبالنهاية المتفائلة) [4]. وكذلك ما يقوله عن أحدى القصص إن المقاطع الشعرية التي ادخلها في صلب القصة لم تعمق الحدث بل هي العكس من ذلك زادته تفجيراً وإيحاءا"[5].

ويقول المؤلف عن قصص إسماعيل فهد إسماعيل "ويلمس الباحث تأثير فؤاد التكرلي على الكاتب في قصتيه (أنا إنسان) التي نلمس فيها روح قصة (القنديل المنطفئ) و (بقعة داكنة) التي نتلمس فيها أثار (موعد النار) على الرغم من الفارق في الحدث إلا أن الجوين يوحيان بجو مشابه لقصتي التكرلي الأنفتي الذكر"[6]. لقد رجعت إلى قصص الكاتبين باحثا عن هذا التأثير فوجدت شبها في الجو والشخصية بين (بقعة داكنة) و (موعد النار)، لكني من ناحية أخرى لم أجد

أي شبه بين (أنا إنسان) و(القنديل المنطفئ). وحينما ننتقل إلى الفصول الأخرى نجد المنهج الذي اتبعه المؤلف في الفصل الأول يغيب ليحل محله منهج غريب كنت أظن انه انتهى في دراساتنا النقدية.

إن الدكتور الطالب يستخدم في الفصول الثاني والثالث والرابع (في القسم الثاني) منهجا اجتماعيا ساذجا، إذ يفصل بين شكل الأدب ومضمونه، وينصبّ اهتمامه على دراسة المضمون بمعزل عن الشكل حتى تبدو الدراسة دراسة تاريخية او اجتماعية لا علاقة لها البتة بالنقد الأدبي أو تاريخ الأدب. والمعروف أن هذا المنهج نابع عن مفهوم ساذج لطبيعة الفن والأدب، مفهوم يرى أن الفن والأدب محاكاة حرفية للواقع وصورة فوتوغرافية للحياة، وان قيمة الفن والأدب تقاس بمطابقتهما للحياة والواقع، أي أن هذا المفهوم يعد الفن والأدب ضربا من العلم والمعرفة.

إن المؤلف يدرس ويحلل بإسهاب مضامين القصص الخليجية ليتخذ منها وسيلة لفهم تطور المرأة وواقع الطفولة في الخليج، وكأنه مؤرخ أو عالم اجتماع لم يجد مصدراً غير القصة لدراسة واقع المرأة والطفولة هناك. وفيما يأتي أمثلة مما يرد في هذه الفصول تثبت ما ذهبنا إليه أن التفاهم التام بين محمود وزوجته في قصة (رسالة إلى أخي) لفؤاد عبيد من مجموعته (بدرية في طريق الحياة)هو السبب في السعادة فكلاهما في مستوى عال من الوعي والثقافة "أنك في استقرار معنوي تام في حياتك الزوجية الحافلة بكل ما يفرح ويبهج. أقول هذا ثقة مني في نفسك أولا ثم في ميزة زوجتك المثقفة التي تستطيع أن تحيل كل آلامك إلى أحلام وأماني حلوة وهي في نفس الوقت تستطيع أن تفهمك أكثر من أي شخص". لقد استطاع الكاتب أن يحدد أسس السعادة الزوجية من ثقة وتفاهم ووعي ودأب واستقرار[7].

وهذا مثال آخر "أن السعادة التي تجمع الزوجين في رحابهما العطر هي التي تولد الشوق العظيم بين الزوجين إذا ما بعد احدهما عن الأخر. إن الذهاب إلى البحر

لاستخراج اللؤلؤ كان يقطع وصل هذا اللقاء المتواصل بين الزوجين. وتبقى الزوجة منتظرة متشوقة لعودة زوجها الحبيب.

إن مثل هذه الظاهرة تكثر في القصة العربية في الخليج كما في قصة (الفراشات) لامين صالح "هناك امرأة تطل من الشرفة ترمق البحارة الذين يتزاحمون داخل وخارج الحانة: مبحر أنت ضفّتي الغياب والحضور. حاضر أبدا في أحداقي فمتى تضيء صدغي براحتيك يا زوجي"[8].

ويرد في الفصل الثالث "وإذا ما بَعُدَ الأب عن أهله يبقى حنينه إلى أولاده عظيما وقويا كما في قصة (لمن يغني القمر) لمحمد الماجد "كيف حال البحرين البيت والزوج والأولاد وحياة تتوسد أجفان الطمأنينة- الجميع بخير"[9].

والمؤلف يرى القصة نقلاً حرفياً للواقع وتسجيلاً أمينا لحقائقه ويقومها على وفق هذا المفهوم "أن القصة في الخليج العربي تعكس بواقعية وأمانة تطور المرأة من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.. وهكذا تؤدي القصة في الخليج واجبها وتقف شامخة إلى جانب شقيقاتها في الوطن العربي الكبير"[10].

إننا نتساءل هل كتب قصاصو الكويت والبحرين قصصهم ليصوروا فيها هذه القضايا الاجتماعية التي أشبه ما تكون بالبديهيات. ونحن إذا كنا نقرا هذه القصص من أجل هذه الغاية فلماذا لا نقرأ هذه القضايا الاجتماعية مباشرة في الدراسات التاريخية والاجتماعية، وذلك لأن هذه الدراسات تتناول هذه القضايا بدقة وصدق أكثر من هذه القصص. يقول احد النقاد "لو أننا طلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة للحياة لاستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية لأن التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب". "فالعمل الأدبي قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها وهو ليس معادلاً للحياة أو بديلاً لأن ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة". والدكتور الطالب بعد هذا يرى الفكرة في القصص متمثلة في بضع جمل أو عبارات، فهو حين يدرس القصة، يحدد فكرتها

ويستشهد عليها ببعض الجمل والعبارات من القصة. وهذا بلا شك يخالف أحدى بديهيات النقد الأدبي الحديث التي ترى أن "معنى العمل الفني لا يستقيم في جزء من أجزائه، دون الجزء الآخر، بل في مجموع هذه الأجزاء ومن صلتها بعضها بالبعض".

أما الفصل الرابع فيقسمه المؤلف إلى قسمين، ولو أننا لا نرى أي مبرر لهذا التقسيم، القسم الأول يحمل عنوان "كاتبات القصة في العراق"

ويحمل الثاني عنوان "مشكلات المرأة وكاتبات القصة في العراق". فمضمون القسمين هو متابعة سريعة لنتاجات كاتبات القصة في العراق غير أن هذه المتابعة تتسع بعض الشيء في القسم الثاني. وتتخلل القسم الأول بعض الأحكام المتعلقة بالجانب الفني للقصة.

لقد أدى هذا التقسيم إلى ظهور التكرار في الفصل، إذ نقرا الكلام نفسه على بعض الكاتبات مثل مليحة اسحق (216,186) وديزي الأمير (ص235,202) ولطيفة الدليمي (ص239,205). وقد سبب هذا التكرار تناقضاً في كلام المؤلف ومثال ذلك تسمية المؤلف قصة (عقلي دليلي) رواية (ص186) وتسميته أياها قصة طويلة (ص217). ويقول المؤلف (ص186) ان المجموعة القصصية الثانية لمليحة اسحق هي (ليال ملاح). في حين يقول (ص218) ان مجموعتها الثانية هي (رائعة). وبعد فالكتاب- كما أرى- لا يحمل جديداً بالنسبة إلى كتب ودراسات الدكتور الطالب في القصة، وهو دون هذه الكتب والدراسات. ونحن في انتظار الجزء الثاني من الكتاب.

الأنفعالية والابلاغية

في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة

هذا واحد من الكتب الجادة القليلة التي صدرت عن الأدب القصصي العربي في السبعينيات في القرن العشرين، ولعله أول دراسة أسلوبية كتبت عن القصة العربية كتبها العالم اللغوي الدكتور عفيف دمشقية الذي يقول في مقدمة الكتاب ان عمله هذا أول محاولة لدراسة نقدية لغوية على ضوء علم اللغة الحديث او الألسنية، تطبق على الأدب العربي، وأننا لقينا كثيرا من العنت في سبيل إيجاد مصطلحات عربية تقابل بعض المصطلحات الأجنبية التي رسخت دلالاتها في كل بحوث اللغة الحديثة الجارية اليوم في الغرب[11].

ضم الكتاب ثلاثة أقسام: القسم الأول (مراحل تطور الأدب العربي المعاصر) درس فيه المؤلف مراحل تطور الأدب العربي المعاصر والعوامل التي أسهمت في هذا التطور، والقسم الثاني عني بدراسة مظاهر تطور النثر العربي المعاصر من حيث دلالة الألفاظ وتركيب الكلام وأساليب التعبير. ويلاحظ هنا أن المؤلف أورد بعض التعريفات والآراء المهمة لعلماء الأسلوبية الأوربية الحديثة مثل شارل بالي وجيرو واولمان، فمؤسس الأسلوبية الحديثة بالي يعرف بالأسلوبية قائلاً إن علم الأساليب هي استخراج ما في تلون التعبير الشخصي من عموميات، واستنباط ما فيه من الميول المشتركة. ويمكن القول بأنه (أي علم الأساليب) يبحث في الكلام، وفي الأعمال الكتابية على وجه الدقة، عما لا يهم الناقد الأدبي أو مؤرخ الأدب كثيرا، أي مما يجعل الكاتب منفلتا من زمام نفسه، خاضعا دون وعي منه لقوانين لغته[12]. كذلك تعريف الأسلوبي الفرنسي جيرو علم الأساليب هو البلاغة العصرية بشكليها فهو يبحث في كيفية التعبير، وهو نقد للأساليب الفردية[13].

وفي الوقت نفسه يورد المؤلف تعريفا للأسلوب يعتمد على المتلقي، فالأسلوب هو "أثر يحدد محتوى الكلمة الإعلامي (عن طريق التضاد أو التلاقي)، ولا يمكن بالتالي تعريفه الا عن طريق القارئ، لأنه الأثر الذي يتخلف في نفسه فيكون انتظاره إما مخيباً للآمال وأما محققا لها"[14]. أما القسم الثالث من الكتاب فيتكون من مبحثين: الأول (ميخائيل نعيمة الناقد)، والثاني (الأنفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة).

لكن هذه الأقسام الثلاثة التي يتكون منها الكتاب، تشير إلى افتقار الكتاب إلى الوحدة في المحتوى، فالقسم الأول والثاني والمبحث الأول من القسم الثالث كلها لا ترتبط بعلاقة وثيقة بقضية الكتاب الرئيسة (الأنفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة)، ويبدو أن صغر حجم المبحث الثاني من القسم الثالث الذي هو صلب الكتاب، هو ما دفع المؤلف إلى ضم هذه الأقسام إلى الكتاب وكان بالإمكان استبدال مباحث نظرية عن الأسلوبية بهذه الأقسام الزائدة.

عرف المؤلف الفاضل بهذين المصطلحين (الأنفعالية والابلاغية) وتكلم على مفهوم كل منها، على نحو موجز، فقال عن المصطلح الأول "لقد تبينا في تعريف الأنفعالية (أو اللغة العاطفة) تحديد اللغوي vendryes الذي يقول بأنه إذا كانت اللغة أداة للتعبير عن الفكر، وان الأفكار يعبر عنها بالطرق المنطقية، فان المرء لا يتكلم فقط من أجل تشكيل أفكاره، وإنما من أجل ان يؤثر على نظراته ويعبر عن أحاسيسه الخاصة أيضا. ولذا فانه يجب التمييز في كل كلام بين ما يقدمه تجسيد الآراء وما يضيفه المتكلم من دخيلة نفسه، أي بين العنصر المنطقي والعنصر العاطفي"[15].

اما المصطلح الثاني (الابلاغية) فيقول عنه المؤلف "وفي الابلاغية نتبنى رأي Ulmann,wartburg القائل بأن الابلاغية تشمل كل ما يجاوز الجانبين العاطفي والفكري في الكلام، وكل ما يجاوز كذلك إيصال الوقائع والآراء إلى الآخرين، فان عوامل من مثل الاهتمام بعنصر من عناصر العبارة وإبرازه وجرسها وتناغم

موسيقاها وإيقاعها ونبرة الملفوظ والقيم العاطفية وتلك التي تستدعي إلى الذهن ذكريات ما مثل التعابير المستخدمة في الكتب الشهيرة.... والأساليب الفصيحة البليغة والأخرى المألوفة والشعبية والعامية والسوقية الخ...... كل ذلك يدخل في نطاق الابلاغية"[16]. ويلاحظ هنا ان المؤلف لم يستطيع ان يميز بدقة بين المصطلحين وقد خلط بينهما في الدراسة التطبيقية، وقد أحسن المؤلف في خلطه هذا بين المصطلحين لأن الأسلوبية الحديثة تستخدم مصطلح (التعبيرية) وهو ترجمة للمصطلح الأجنبي expressivite للدلالة على مفهوم المصطلحين عند المؤلف. يعرف عبد السلام المسدي مصطلح (التعبيرية) قائلاً "من مصطلحات الأسلوبية منذ نشأتها، وبعبارة التعبيرية حَوصَلَ بالي طاقة الكلام في حَمْلِهِ عواطف المتكلم وأحاسيسه، ثم عُمِّمَ المصطلح بعد بالي فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات"[17]. والوظيفة التعبيرية أو الأنفعالية هي إحدى وظائف الكلام الست عند جاكسون وهذه الوظيفة "تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه، ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات لغوية تفيد الأنفعال، فالتأوه أو التعجب أو دعوات الثلب أو صيحات الاستنفار...."[18].

بعد ذلك يحدد المؤلف منهجه في دراسة أقاصيص نعيمة قائلا "نحاول تحليلا أسلوبيا بحتا لبعض أقاصيص نعيمة، يستهدف بصورة خاصة أبراز الوسائل التي استخدمها الكاتب لإبلاغ قرائه ما يريد إبلاغهم، بشكل أكثر تأثيرا وإثارة، دون أن نلتفت إلى أنماط ممكنة أخرى من التحليل (التحليل الأدبي مثلا). وقد رأينا أن نعمد في نهاية كل أقصوصة (إذا كان ذلك متيسرا) إلى التعليق على أسماء العلم التي أطلقها نعيمة على أبطالها..."[19]. وقد طبق المؤلف بأمانة هذا المنهج الذي رسمه له، في دراسته التطبيقية.

من القصص التي درسها المؤلف أسلوبيا قصة (ساعة الكوكو) التي دان فيها نعيمة الحياة الرأسمالية القاسية في أمريكا التي تطحن الأنسان وتقضي على روحه

وإنسانيته، وقد كتبها ليمنع أخاه من الهجرة إلى أمريكا. درس المؤلف أسلوب القصة جملة جملة مبينا ما فيها من قيم انفعالية وابلا غية تأتي عبر وسائل لغوية. مثال على ذلك تحليل المؤلف لهذه الجملة "مات أمس في هذه القرية رجل عظيم". "بهذه العبارة تبدأ الرسالة الغفل أو بالأحرى أقصوصة "ساعة الكوكو". وبشي من أمعان الفكر ندرك كيف يحاول نعيمة منذ اللحظة الأولى أن يلفت أنظارنا إلى بطله الأول. فقد عمد إلى وسيلة ابلاغية قد تبدو لأول وهلة بسيطة عادية، عنينا تأخير الفاعل ونعته (رجل عظيم) إلى آخر العبارة. فلو أن الكاتب جاء بهما بعد الفعل مباشرة لقلل من شانهما، ان لم نقل بأنه كان من الممكن أن يضيع قيمتها التعبيرية لأن القارئ لا يكاد يحسهما في الجملة. أضف إلى ذلك أن النعت "عظيم" يفضح العاطفة التي يكنها (الراوية المجهول) لهذا البطل"[20].

والحق أن في الكتاب نظرات عميقة وأراء سديدة ظهرت في التحليل الأسلوبي للقصص، وكنت أتمنى أن يرتبط هذا التحليل الأسلوبي بعناصر القصة كالحوادث والشخصيات والزمان والمكان والحوار حيث تحدد العلاقة بين الظاهرة الأسلوبية والعنصر القصصي فمثلا يشار إلى دور الظاهرة الأسلوبية ووظيفتها بالنسبة إلى هذا العنصر أو ذلك، ومع ذلك ظهر في بعض الأماكن مثل هذا الربط. مثال ذلك تحليل عبارة رواية القصة "خذ كل فضيلة عرفها الناس من ادم حتى اليوم: المحبة، الرفق، الشهامة....". يقول المؤلف عنها "الأسلوب الديني في "من ادم..." كان من الممكن استعمال صيغ أخرى من مثل "من قديم الزمان"). فمن شانه أن يكشف للقارئ جانباً من شخصية "الراوية" التقى"[21]. فقد ربط المؤلف هنا بين الملمح التعبيري "من ادم...." وبين قائله، وهذا الربط كشف لنا عن وجهة نظر الشخصية (المستوى الأيديولوجي).

إن كتاب عفيف دمشقية دراسة أسلوبية مهمة، وهو كتاب رائد في ميزان الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة التي بدأت في السبعينيات ونضجت فيما بعد.

توظيف الأسطورة
في القصة العراقية الحديثة

اخذ النقد القصصي العراقي يواكب ما استجد في القصة العراقية، خلال الثمانينيات والتسعينيات، من اتجاهات فنية وتقنيات جديدة شكلت علامة بارزة على نضج القصة العراقية وازدهارها، لذا اصدر نقدنا القصصي مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات عنيت بهذه الظواهر الفنية في أدبنا القصصي المعاصر. من هذه الكتب كتاب فرج ياسين (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة-2000، وقد عني بدراسة القصص التي وظفت الأسطورة في بنائها وأسلوبها. يقول المؤلف في المقدمة أطلت تجربة القصة العراقية على مشهد العصر، باستيعاب درس جديد، تمثل بأنتقال القاص من مرحلة الالتزام الاجتماعي والأخلاقي، إلى مرحلة جمالية فنية، تطورت فيها الرؤية وتنوعت أساليب السرد، ولدت في الستينيات ونشطت بوصفها ظاهرة عمقتها بؤر الصراع المختلفة في العقدين اللاحقين، راحت تجذب إلى ساحة عملها كل ما يمكن توظيفه من ألياف ورؤى وتقنيات وأشكال، من مشاغل الفنون المجاورة. وكانت الأسطورة من ابرز هذه المصادر المحمولة، التي تمظهرت في الخطاب القصصي الجديد، منذ اواسيط الثمانينيات كونها دالا حكائيا، تجسد في نقل الأسطورة إلى المتن القصصي، بعد أن استغرقت المحاولات السابقة تجربة معروفة تمثلت في الاتكاء على المضامين والثيمات واستعارة مواقف الآلهة والأبطال الأسطوريين، وزجها في الروايات والقصص للاستفادة من طاقاتها الكنائية حسب.'[22]. وانطلاقاً من مفردة الحداثة التي التزم بها عنوان الكتاب حيث بات هذا المصطلح يتحمل مسؤولية الاتصال مع ما هو بالغ الجدة والتأثير في حياتنا الثقافية لذلك انصرف البحث إلى دراسة النتاج الأخير لثلاثة من أبرز كُتّاب القصة في العراق، توفرت في أعمالهم المتأخرة- انطلاقاً من اواسط الثمانينيات- معطيات النموذج الذي استقر البحث على انتقائه ميدانا للنظر والمعاينة، عبر منهج يؤكد على استقراء النصوص وتحليل معطياتها،

على وفق أهداف البحث ومتطلباته، إذا صدر كل واحد من القصاصين- محمود جنداري ومحمد خضير وجليل القيسي- ما يربو على كتاب قصصي واحد في الأقل- يعتمد على الأسطورة مما يدخل في مشغل عمليات البحث"[23]. جاء الكتاب في ثلاثة فصول: تناول الفصل الأول (الأسطورة والتوظيف السردي) مفهوم الأسطورة ودلالاتها المتنوعة وعلاقتها بالأدب والنقد، والتوظيف الأسطوري في التراث القصصي العربي، والتوظيف الأسطوري في قصة الستينيات في العراق. أورد المؤلف هنا تعريفات دقيقة للأسطورة وحقائق مهمة عنها، لكن من جانب اخر، افتقر كلامه إلى الدقة عند حديثه عن بعض الآثار الأدبية المتعلقة بالأسطورة مثل قوله "كما يمكن إدخال قصة توفيق الحكيم (براكسا ومشكلة الحكم ضمن هذا اللون من الاستخدام)"[24]. لأن هذا الأثر لتوفيق الحكيم مسرحية فكرية في ثلاثة فصول نشرت في عام 1939، ثم أضاف إليها فصولا ثلاثة أخرى وأصدرها في طبعة ثانية في عام 1954.

أما الفصل الثاني (مظاهر التوظيف الأسطوري) فقد درس الطرائق المختلفة التي نقل بها كُتّاب القصةِ الأسطورةَ إلى نصوصهم، وتوزعت طرائق التوظيف على ثلاث: المفردة الأسطورية، والطقس الأسطوري، والقصة أو الجزئية الأسطورية. و"تمثل المفردة الأسطورية الاسم المستدعى إلى النص سواء أكان هذا الاسم آلها، أم بطلاً، أم مكاناً، أم شاخصا معماريا، ام أي اسم أسطوري آخر، يتصرف في النص في حدود ما يذكر بطقس أو قصة أسطورية، ويقوم في النص بوظيفة أشارية او بنائية"[25]. كذلك من مظاهر اشتغال المفردة الأسطورية في اعمال القصاصين اعتمادها عنواناً لقصصهم. والطقس الأسطوري هو الأفعال الأدائية بعفويتها وصدقها وهي في مرحلتها الاشارية. والقصة أية جزئية أسطورية يبني عليها القاص قصته، لكن الدقة تغيب هنا أيضا عندما يستشهد المؤلف بنص من قصة جليل القيسي (امسية قصيرة مع الأمير)، مثالاً على اعتماد آلية التشبيه في القصة الأسطورية، فالقصة ترد على لسان الأمير مشكين في قصة جليل القيسي "استطيع

مثل ايثورئيل أن اكشف كل شيئ بسهولة، أتعرف من هو ايثورئيل؟ هو الملاك الذي أوكل إليه البحث عن الشيطان فلما لمسه برمحة الذي لا يصمد أمامه زيف انتفض الشيطان على ملكه المعهود"[26]. فهذا المثال اقرب إلى طريقة المفردة الأسطورية المتمثلة في استدعاء اسم علم أسطوري إلى النص، منه إلى طريقة القصة الأسطورية. معنى ذلك أن الحدود التي يجب أن تكون فاصلة ودقيقة بين الطرائق الثلاث، باتت هنا غائمة.

وأما الفصل الثالث (تقنيات السرد الأسطوري ووظائفها في بنية القصص الحديث) فقد تناول سبع تقنيات في قصص محمود جنداري ومحمد خضير وجليل القيسي، وهي التكرار والشعر والحوار والتناص والرؤيا والزمان والمكان والقطع. غير أن القارئ يلاحظ هنا أن هذه التقنيات التي نسبها المؤلف إلى السرد الأسطوري ليست مرتبطة بالأسطورة، وإنما هي شائعة في كثير من أشكال الأدب والفن. يقول المؤلف "إن أهم ما نقلته القصة القصيرة، وهي تعتمد على مرجعيات أسطورية، تلك التقنيات التي كانت تؤلف نسيج الأسطورة الحكائي، ثم اجتهدت في ضم تلك التقنيات إلى عالمها، كونها تعد مشتركاً ينتمي إلى حقل واحد"[27]. ففي ما يخص التكرار نقرا في الكتاب "تبنت القصة العراقية الحديثة تقنية التكرار، بوصفها آلية أسطورية تتجسد فيها وظيفة التوكيد اللفظي، فهي تقنية متعمدة لتأكيد قصة مركزية. في أسطورة "انانا والبستاني" نجد التأكيد على مسألة الانتقام"[28]. إن "التكرار" ظاهرة أسلوبية تشيع في جميع أجناس الأدب، ولا سيما الشعر، لهذا لا نستطيع أن نقول بأن القصة التي يلحظ فيها التكرار، إنها متأثرة بالأسطورة أو موظفة لآلياتها. وكذلك الأمر فيما يخص الشعر الذي يقول عنه المؤلف "يتراوح استخدام الشعر في القصة الحديثة. بين آليتي التضمين والصوغ الشعري، كما في تضمين قصيدة (ام البروم) للسياب، وقصيدة (هواجس عيسى بن ازرق في طريقه إلى الأشغال الشاقة) لمحمود البريكان...."[29] ولا ادري كيف صار الشعر هنا آلية مستمدة من الأسطورة! معنى ذلك أننا نستطيع أن نعد أي اثر أدبي فيه نص

شعري، أثرا فيه توظيف أسطوري. ومثل ذلك تقنية (الحوار) التي يعدها المؤلف آلية أسطورية، في حين أن المعروف ان الحوار ورد أولا في الملاحم إلى جانب السرد، لكن فيما بعد، استقلت به المسرحية حيث صار بناء المسرحية يقوم كله على الحوار، فلا اثر للسرد والوصف في المسرحية، ولهذا شاع في النقد أن كل اثر أدبي- عدا المسرحية- إذا جاء فيه حوار على نحو لافت للنظر، عد ذا خصائص درامية، مثل القصيدة التي يكثر فيها الحوار وتتعدد الأصوات وتشيع الحركة، تصبح قصيدة درامية، وفي بحث الحوار نجد مصطلحا غير دقيق هو (المونولوج الدرامي) وهو 'الحوار الذي يتدفق من طرف واحد، أو حوار بين النفس وذاتها'[30]. فهذا المفهوم يشمل كل أنواع المونولوج (الحوار الداخلي)، ثم ان المصطلح الدقيق الذي يدل على هذا المعنى هو (المناجاة) وفي الوقت نفسه يعد المؤلف (التناص) آلية أسطورية استخدمتها القصة الحديثة، كما نجد في قصة محمد خضير (رؤيا البرج) 'حيث يقع التناص مع قصة (سنمار) الذي بنى قصرا للنعمان، فكوفئ بقذفه من فوق القصر كي لا يبني قصرا مثله إثرة وظلما'[31]. وحسب هذا الكلام، يكون من حقنا عد أي اثر أدبي فيه تناص، أثرا أسطوريا، لكن لا أظن أن هناك من يقبل بهذا الحكم النقدي الخاطئ، وهكذا نجد أن المؤلف لم يحالفه التوفيق في هذا الفصل، لأن أغلب التقنيات التي عدها أسطورية، ليست مقصورة على الأسطورة.

هوامش الفصل الرابع

(1) القصة في الخليج العربي ، د.عمر الطالب –معهد البحوث والدراسات العربية :9.

(2) المصدر نفسه :11.

(3) المصدر نفسه :20.

(4) المصدر نفسه :32.

(5) المصدر نفسه : 32.

(6) المصدر نفسه : 30.

(7) المصدر نفسه : 61.

(8) المصدر نفسه : 63.

(9) المصدر نفسه : 136.

(10) المصدر نفسه : 128.

(11) الأنفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة، دار الفارابي بيروت/ 4.

(12) المصدر نفسه : 52.

(13) المصدر نفسه : 52.

(14) المصدر نفسه : 53.

(15) المصدر نفسه : 79.

(16) المصدر نفسه : 80.

(17) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب-1982 : 178.

(18) المصدر نفسه : 158.

(19) الأنفعالية والابلاغية: 80.

(20) المصدر نفسه : 82.

(21) المصدر نفسه : 90.

(22) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000 : 5.

(23) المصدر نفسه : 6.

(24) المصدر نفسه : 42.

(25) المصدر نفسه : 57.

(26) المصدر نفسه : 96.

(27) المصدر نفسه : 105.

(28) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة : 106.

(29) المصدر نفسه : 110.

(30) المصدر نفسه : 114.

(31) المصدر نفسه 116.

سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية

9 789957 334284



عمان - شارع الجامعة الأردنية
مقابل كلية الزراعة
تلفاكس : 7798 533 6 00962
ص.ب 1527 عمان 11953 الأردن
E-mail: info@alwaraq-pub.com
E-mail: halwaraq@hotmail.com
www.alwaraq-pub.com